Christian Wink.

(1738—1797.)

Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät I. Sektion

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Adolf Feulner.

München 1911.
Kgl. Hof-Buchdruckerei Kastner & Callwey.

Christian Wink.

(1738—1797.)

Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät I. Sektion

der

Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Adolf Feulner.

München 1911.
Kgl. Hof-Buchdruckerei Kastner & Callwey.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren:

Dr. Riehl und Dr. Wolters.

Mit Genehmigung des hohen Dekanats der philosophischen Fakultät kommt hiemit als Dissertation nur der I. Teil der Arbeit, die Rokokozeit, zum Abdruck. Die vollständige Arbeit wird illustriert in der Altbayerischen Monatsschrift (München) Jahrgang 1912, und als Separatdruck erscheinen.

Einleitung.

Das ehemals so mißachtete 18. Jahrhundert wird jetzt allgemein zu den bedeutendsten Perioden bayerischer Kunstgeschichte gezählt. Zu keiner früheren Zeit gab es in den bayerisch-schwäbischen Landen eine so große Zahl von großen Architekten, Bildhauern, Malern und Stukkatoren, durch deren künstlerisches Schaffen das Heimatland und die umliegenden Länder verschönert wurden, wie im 18. Jahrhundert. In Tirol und in Schwaben, in der Schweiz und in Böhmen gehören die Schöpfungen bayerisch-schwäbischer Meister des Barock und Rokoko zu den besten. Nicht zum geringsten Teile waren es seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Freskenmaler, die den Ruhm der bayerischen Kunst weithin verbreiteten, Männer wie Asam, Zimmerman, Albrecht, Zick, Bergmiller, Günther und, als der letzte Rokokomaler, Christian Wink. Alle diese Meister, deren Werke zum größten Teile noch unbekannt sind, sind nach unseren modernen Begriffen zwar mehr Handwerker als freie Künstler von Gottes Gnaden, sie verdienen aber dennoch einen Platz in der allgemeinen Kunstgeschichte, wie auch eine gerechte Einschätzung ihrer Bedeutung schon seit längerer Zeit begonnen hat.

Wie über die meisten Künstler dieser Zeit sind auch die Nachrichten über Christian Wink nur spärlich. Alles, was an einzelnen Daten erzählt wird, geht in letzter Linie auf eine, allerdings verlässige Quelle zurück, auf den Bericht des Freiherrn Johann Kaspar von Lippert,[1] der Mitarbeiter an der Augsburgischen Kunstzeitung, persönlich mit dem Künstler befreundet und sein Gevatter war. Bei der Schilderung von Winks Bild Flora[2] gibt Lippert in einer Anmerkung auch eine Lebensbeschreibung des Malers, die bis zum Jahre 1770 reicht. Diese bildet die Grundlage für alle übrigen zusammenfassenden Darstellungen,[3] die meist rein biographisches Material bringen; eine Würdigung der künstlerischen Tätigkeit ist kaum versucht. Nur über einige, neue Werke Winks erhalten wir noch manches Detail,[4] sonst sind wir auf das spärliche Aktenmaterial angewiesen, das, hauptsächlich aus Eingaben und Rechnungen bestehend, sich in den einzelnen bayerischen Archiven[5] erhalten hat. Recht viel Bemerkenswertes an äußeren Begebenheiten wird auch das spätere Leben nicht geboten haben, zumal Wink bis in seine letzten Jahre hinein eine große Produktivität entwickelte.

Daß der Künstler eine eingehende Darstellung seines Lebens und seiner Werke verdient, darüber kann kein Zweifel bestehen. Schon

[1]) Vgl. über ihn Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 17, p. 735 (Heigel).

[2]) Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg. 1770. I. p. 227. Herausgeber war nach F. Freude (Ztschr. d. hist. V. f. Schwaben und Neuburg 1908, S. 125) H. A. Mertens.

[3]) F. J. Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon. München, 1810 (II.) p. 170. — L. Westenrieder, Beschreibung v. München. 1782. p. 412. — Halm, Materialien zur bayer. Kunstgeschichte. München. cod. germ. 5126. 7. (1—2). — J. G. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1809. II. p. 548. — G. K. Nagler, Neues, allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 21. München 1851. p. 529. — Allgemeine, deutsche Biographie. Bd. 23. p. 335 (W. Schmidt).

[4]) L. Westenrieder, Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern. München 1872. I. p. 165. — Pfalzbayrische Muse. 1776. p. 76. — Rittershausen, die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München. 1788 (München).

[5]) Kreis-Archiv München, Verlassenschafts Akt. (V. A. 9. 264). — Personalakt. (H. R. 365. fasc. 287). — Gobelinmanufaktur (Ger. R. F. 2645. R. 177) und andere Akten, die gelegentlich zitiert werden. — K. Bayer. Geheimes Haus-Archiv 1712a. — Kreisarchive in Landshut, Amberg. Dazu die genannten Pfarrarchive.

das große Interesse, das für die Blütezeit der Rokokokunst im allgemeinen wie auch für die Malerei seit nicht zu langer Zeit herrscht, bedingt auch eine Kenntnis der Ausläufer des Rokoko. Außerdem hat gerade Wink die große Wandlung, welche sich am Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschen Kunst vollzogen hat, nämlich den Uebergang zum Klassizismus mitgemacht, aber in ganz eigenartiger Weise, ohne zu den großen Fragen je prinzipiell Stellung zu nehmen, wie es Mengs, Knoller, Schöpf taten, mehr als der einfache, biedere Maler, der nur mitgezogen wurde und dann schließlich auf halbem Wege stecken blieb. Gerade dieser mehr unbewußte Uebergang in eine neue Stilperiode bietet ein bedeutendes Interesse, da hier manche Keime sich zeigen, aus denen allmählich die Kunst des 19. Jahrhunderts emporgewachsen ist.

Alle Fresken des Malers, ebenso wie die übrigen in der Arbeit genannten Bilder bayerischer Rokokokünstler, wurden vom Verfasser besichtigt und zum größten Teile photographiert. Von den bisher bekannten Tafelbildern — manche werden wohl noch im Privatbesitz versteckt sein — konnten nur wenige Arbeiten nicht im Originale eingesehen werden.

I. Kapitel.

Winks Jugendzeit. Seine Lehr- und Wanderjahre.

In der alten Bischofstadt Eichstätt, die schon so viele Künstler gastlich in ihren Mauern beherbergte, ist Johann Christian Thomas Wink am 19. Dezember 1738 [1]) geboren, als letzter von sechs Geschwistern. Die Vorfahren Winks waren keine gebürtigen Eichstätter Bürger. Sein Großvater Georg Wink hatte die Vogtei zu Unterrohrbach innegehabt. Erst sein Vater Augustin lebte in Eichstätt und diente als Soldat bei der Garde des Fürstbischofs. Er hatte sich am 29. November 1724 mit Walburga Rindtfleischin, der Tochter des „Hofknechts" Georg Rindtfleisch vermählt [2]) und war erst kurz vor der Geburt Christians zum Korporal befördert worden.[3]) Wie die meisten der später so berühmt gewordenen Rokokomaler, Bergmiller, Knoller, Holzer, Troger, Gran u. a. stammt also auch Wink aus einer einfachen und überdies armen Familie, und auch er verdankt das, was er geworden ist, einzig sich selbst. Denn sein Vater tat ihn schon früh zu einem verwandten Schuhmachermeister in die Lehre und da mußte es der Junge zwei Jahre lang aushalten. Es waren Leidensjahre für den begabten, aufgeweckten Knaben. Sein Geselle mißhandelte ihn oft mit Schlägen und zudem hatte er zum biederen Handwerke eines Schuhmachers gar keine Lust. Schließlich überwarf er sich mit seinem Zuchtmeister und ein glücklicher Zufall machte die Ausführung seines längst gehegten Planes, Maler zu werden, möglich.

Er entdeckte seinem älteren Bruder Johann Chrysostomus,[4]) der auch später als Maler einen ziemlichen Ruf hatte, „daß er Willens sey, von der Schusterbank an die Staffelei zu

[1]) Dieses, bei Lippert richtig überlieferte Datum — manchmal findet man noch den 22. Dezember wie in der Unterschrift zum Porträt Winks im Münchener Kupferstichkabinett — wird bezeugt durch den Eintrag im Taufregister der Dompfarrei in Eichstätt (p. 262). 19. Dcbris. 1738. P. Augustin Wink, Decurio M. Maria Walburga. I. Jo. Christian Thomas. L. Walburga Schieglin. oper. Vidua. Diese genannte W. Schieglin, die mit ihrem Manne Mathias abwechslungsweise als Patin in Winks Familie fungiert, war „Strohschneidin bey Hoff".

[2]) Eintrag im Trauungsregister. 1724. p. 75. —

[3]) Erst bei Christians Geburtsdatum rangiert er als decurio; sonst wird er nur miles betitelt.

[4]) Vgl. über Chrysostomus Wink Lipowsky II. p. 170. — Nagler p. 529. — Hämmerle, Bergen 2c. p. 51 Anm. Er ist gestorben am 10. März 1795 als Fürstbischöfl. Hofmaler in Eichstätt, nicht wie die Genannten sagen 1790. Zu seinem Tode bemerkt das Totenregister. (Mortui 1786—1802. p. 147). Winck, Ioannes Chrisostomus, pictor, 73 annorum, apoplexia tactus vitam vixit, sed bonam, ut vere Christianus, morbo et morte obrutus Sacramentis Moribundorum muniri non voluit. Demnach muß er schon 1722 geboren sein; im Taufregister ist er nicht eingetragen. Daß er bedeutend älter war als Christian, geht auch aus Lipperts Erzählung hervor. Von seinen Tafelbildern haben sich einige erhalten, so in Bergen: St. Leonhard; St. Franz Xaver; in Neuburg, Kirche d. barmh. Brüder: St. Anna, St. Wolfgang, in Bissenhardt (Pfarrei Ochsenfeld bei Eichstätt) ein vollständiger Kreuzweg, in Möning (B.A. Neumarkt, Oberpfalz) ein Altarblatt: Maria, Willibald und Walburga (Kdm. Oberpfalz XVII, Neumarkt, S. 217), alle ohne besonderen Wert.

treten". Chrysostomus sollte sich mit einer Malerstochter aus Eggenfelden in Niederbayern vermählen. Er ging aber auf den Plan nicht ein, sondern brachte das Mädchen seinem Freunde, dem Faßmaler Antoni Scheidler aus Pfronten in Schwaben zu. Dieser übernahm dann auch das Geschäft in Eggenfelden und dort konnte Christian, so wie er es wünschte, als Lehrjunge eintreten.

Es sind das ganz bescheidene Anfänge. Eggenfelden ist ein kleiner Markt in Niederbayern; die Aufträge, die es dort gab, waren wohl recht gering. Scheidler war als Faßmaler reiner Handwerker. Ueber das Anstreichen, Marmorieren und Vergolden der Altäre, das Bemalen von Grabkreuzen, Kruzifixen und Marterln, höchstens noch von kleinen Haus- und Tafelbildern wird Wink auch während der fünf Jahre, die er hier verlebte, nicht hinausgekommen sein. Schließlich aber legte er hier den Grund zu der soliden Tüchtigkeit, der sicheren technischen Vorbildung, die alle, auch die weniger guten Arbeiten seiner Hand auszeichnet.

Als seine Lehrjahre vorüber waren, machte er sich als Geselle auf die Wanderschaft. Zunächst ging er nach Eichstätt zurück und arbeitete bei Jakob Feichtmayer, einem Maler, von dem wir auch nichts weiteres wissen, als den Namen. Bedeutende Aufträge gab es auch hier nicht zu erledigen und nach einem Jahre zog es Wink schon wieder von seiner Vaterstadt fort. Der Künstlerberuf regte sich in ihm. Wollte er sich aber zu einem höheren Berufe ausbilden, wollte er von Meistern lernen, deren Werke mit Achtung genannt wurden, so gab es zwei Städte, in denen dies möglich war, zwei Städte, in denen schon lange die führenden Meister des Rokoko saßen, Augsburg und München.

Wink zog Augsburg vor. Zwischen dieser Stadt und Eichstätt herrschten schon längere Zeit rege, künstlerische Beziehungen. Die bedeutendsten und gefeiertsten Meister Augsburgs hatten für die verschiedenen Kirchen Eichstätts gearbeitet und aus der Betrachtung dieser Werke und in Rücksicht auf die Ehre und das Ansehen, das ihre Schöpfer genossen, mag dem heranreifenden, jungen Künstler der Wunsch aufgestiegen sein es ihnen gleichzutun.

Ende der fünfziger Jahre kam Wink in der Lechstadt an. Die führende Rolle im Augsburger Kunstleben hatte damals Johann Georg Bergmiller (1688—1762),[5]) der Lehrer einer Reihe von tüchtigen Malern war, unter denen Johann Ev. Holzer (1709—1740) an Genialität und Ansehen seinen Meister sogar bedeutend übertraf. Neben diesen aber gab es in Augsburg noch andere gute Maler, wie Joh. Wolfgang Baumgartner (1712—1761), der erst neuerdings der Kunstgeschichte zurückgewonnen wurde,[6]) und vor allem Matthäus Günther (1705—1788), der nach Bergmillers Tod Direktor der Stadtakademie wurde (1762—1784). Zu welchem der Meister Wink damals in nähere Beziehung getreten ist, darüber geben die einschlägigen Akten des Augsburger Stadtarchivs keinen Aufschluß mehr; unverkennbar aber sind in seinen ersten Werken, wie später gezeigt werden wird, noch Spuren der Augsburger Lehrzeit vorhanden. Lange blieb Wink auch in Augsburg nicht. Um sich selbständig zu machen zog er nach Freising, fand aber auch da nicht, was er suchte. „Da er keine Gelegenheit hatte, sich in der Kunst zu üben" ging er wieder fort und suchte Unterkunft im ersten Kunstzentrum Süddeutschlands, in München.

Beim Herzoglich Clementinischen Hofmaler Johann Michael Kaufmann[7]) trat er in Stellung. Es war dies ein Porträtmaler ohne besonderen Ruf, dessen Name auch nur dadurch sein Leben überdauerte, daß Wink sein Schüler wurde. Die Tätigkeit Winks bestand hier in der „Copierung der Fürsten und Personen des durchlauchtigsten Churhauses". Der Ausdruck Copierung, den Lippert hier gebraucht, ist aber jedenfalls in einem weiteren Sinne aufzufassen. Es waren selbständige Arbeiten, Porträts, zu denen ihm Kaufmann die erste Anleitung gab und die Aufträge übermittelte. Leider scheinen hievon keine Reste mehr vorhanden zu sein. Noch in einem alten Inventar der Münchener Residenz[8]) werden acht Stücke von Wink erwähnt — „Kaiser Karl Albert VII.

[5]) Weiteres über Bergmiller und die übrigen Maler wird im folgenden Kapitel gebracht werden.
[6]) A. Hämmerle, Bergen. Sammelblatt des hist. Vereins Eichstätt. 21. (1906) p. 55f.
[7]) Lipowsky, Künstlerlex. I. p. 141. — Westenrieder, München p. 404.
[8]) Geschriebenes Inventar aus dem Jahre 1810 (beim K. Oberſthofmeisterstab der Residenz). N. 713—720.

und seine Gemahlin, Churfürst Max Joseph und seine Gemahlin, Herzog Clemens und seine Gemahlin und Karl Theodor mit Elisabeth" —, die jetzt verschollen sind. Der Verlust ist zu bedauern; denn die wenigen erhaltenen Porträts Winks aus der späteren Zeit zeigen seine große Begabung für dieses Fach. Liebte er schon auf seinen großen Fresken die Gesichter bis ins Detail herauszuarbeiten, er zieht deshalb auch alte, runzelige Züge bärtiger Männer vor, so gab ihm das Porträt Gelegenheit zu eingehender Charakteristik. Der Unterricht bei Kaufmann scheint wirklich gut gewesen zu sein; denn die Porträts machten Wink bekannt, sie brachten ihn in Verbindung mit dem kurfürstlichen Hause und auch mit dem Adel, und welchen Wert das für ihn hatte, zeigte sich erst, als er später endgültig zur großen Freskomalerei überging. Die meisten Aufträge verdankte er dem kurfürstlichen Hause und dem Adel; erst in zweiter Linie kommen die reichen Klöster, namentlich die der Benediktiner.

Wink hätte nun leicht als Porträtmaler sich fortbringen können, er wäre wohl auch so zu Ansehen gekommen und, wie sein Lehrer, Hofmaler geworden. Aber wie sehr er nach Höherem strebte, davon ist wieder Lippert Zeuge. „Weil er nicht wollte unter den Pöbel der Künstler gerechnet werden, so inventierte er selbst, malte nach seiner Phantasie in Nebenstunden fleißig und fand endlich mit seiner Arbeit bey Kunstkennern so vielen Beyfall, daß sich viele Mühe gaben, von ihm Schildereyen zu bekommen." Von den Arbeiten dieser Zeit sind uns kleine Reste erhalten. Das gute Bild im Besitze des Freiherrn von Bassus auf Sandersdorf: Meleager bringt Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers, mag in diese Zeit gehören.[9]) Frisch in der Farbe, leicht in der Komposition, mehr skizzenhaft als durchgeführt, zeigt es, daß diese Art von Bildern auf schnellen Abgang berechnet war. So kommen auch Verzeichnungen vor, namentlich in den Händen, und die Gesichter bekommen einen allgemeinen, leeren Ausdruck. Das Kupferstichkabinett in München bewahrt noch drei getuschte Federzeichnungen,[10]) Kopien nach Altarblättern Joh. Rottenhammers in Münchener Kirchen: Enthauptung der hl. Katharina, Tod des hl. Vitus und St. Sebastian, alle drei bezeichnet, die letztere mit der Jahreszahl 1760. Sie sind charakteristisch für die Arbeitsweise Winks in der Frühzeit. Er gibt nur den oberflächlichen Eindruck wieder ohne den einzelnen Formen nachzugehen. Die Stellung der Körper, die Muskulatur, der Ausdruck ist im großen nachgeahmt; aber das Konstruktive ist nicht gegeben. Die Stärke des Lichtes ist mit Tusch leicht angedeutet. Die Zeichnungen machen noch den Eindruck großer Unbeholfenheit. Bezeichnenderweise aber sind es religiöse Bilder, die Wink kopiert hat. Jetzt beginnen allmählich die großen kirchlichen Aufträge, die seinen Namen weithin bekannt machten und die ihm annähernd eine Bedeutung gaben, wie sie in Altbayern vorher Joh. Bapt. Zimmerman hatte.

Zuerst arbeitete er für das Kloster Fürstenfeld-Bruck. Ein Altarbild hat sich noch erhalten, St. Florian.[11]) Der Heilige kniet auf Wolken und schüttet aus dem Kübel Wasser auf ein kleines, brennendes Haus. Es ist auch noch ein recht unbedeutendes Werk, ganz in der Art der volkstümlichen Bilder auf Bauernhäusern; dazu ängstlich in der Durchführung, schwärzlich im Kolorit. Von den Fresken aber, die er wohl im Kloster selbst malte, ist nichts mehr zu finden.

Nach seiner Tätigkeit für Fürstenfeld wurde Wink als Theatermaler am kurfürstlichen Hofe in München angestellt. Als solcher hatte er alle Jahre nach Anordnung der „Theatral-Architekten" Paul Kaspari, Joseph Stuber und Lorenz Quaglio die historischen Vorstellungen und einzelne Figuren für das kurfürstliche Operntheater zu verfertigen.[12]) Es waren das die Hintergründe und die Kulissen zu den einzelnen — schon meist klassischen — Stücken, die Tempel und Paläste, die piazze con portici und andere Ansichten ähnlich denen, wie sie in den Akten über den Theatermaler Stuber[13])

[9]) Als Arbeit Winks durch den alten, handschriftlichen Katalog im Schlosse Sandersdorf bezeugt.
[10]) K. Kupferstichkabinett; altes Inventar.
[11]) Abbildung bei O. Aufleger, K. Trautmann, Die Hofkirche zu Fürstenfeld 2c. (München 1894) Blatt 16.
[12]) Kreis-Archiv München. H. R. 365. F. 287.
[13]) Kreis-Archiv München. H. R. 473/783.

ausführlich beschrieben werden. Recht bedeutend und künstlerisch anregend waren diese Arbeiten kaum. Es haben sich auch keine Reste davon erhalten — direkt wenigstens; indirekt läßt sich aus den Architekturen und kulissenartigen Hintergründen der großen Kirchenfresken die Art der jedenfalls sehr trockenen Arbeit erkennen, die nicht ohne ungünstigen Einfluß auf den Freskenmaler Wink blieb und mit die Ursache war, daß in den Fresken schon recht bald das klassizistische Detail zu Ungunsten der Gesamtwirkung überhand nahm. Für seine Tätigkeit erhielt Wink keinen Gehalt, sondern nur ein Tagesdeputat oder einen Wochenlohn. Eine feste Anstellung wurde von seinen Gegnern, unter deren Intrigen er auch später viel zu leiden hatte, immer wieder hintertrieben.

Im Jahre 1767, nach Vollendung der Fresken in Inning, bekam Wink den Auftrag vier große Gemälde der vier Jahreszeiten als Vorlagen für Gobelins zu liefern. Die Hautelissefabrik des Wittelsbachischen Fürstenhauses in München[14]) erreichte damals unter Leitung der beiden Franzosen Chedeville und Sentigny ihrer Blüte und als ihre besten Werke gelten die vier Teppiche mit den vier Jahreszeiten, von denen der Sommer und Herbst im K. Nationalmuseum in München, die übrigen in den Trierischen Zimmern der Residenz verwahrt werden. Die Vorlagen hiezu, die Bilder Winks, sind jetzt ebenfalls wieder in der Residenz, zusammen mit zwei Längsbildern, den aus dem Jahre 1780 stammenden Gegenstücken Flora und Pomona; die Gobelins nach diesen waren früher Fensterstücke in den Kaiserzimmern der Residenz und flankieren jetzt im Nationalmuseum das Göttermahl. Für jedes der großen Bilder erhielt Wink 400 fl.[15]) Die Bilder wurden schon zu Lebzeiten des Künstlers außerordentlich gelobt.[16]) „Erfinderischer, ungebethener, flüchtiger Geist, prächtige Anordnung mit großen Lichtauffällen und kühnen Kontrasten, die freyeste Behandlung, der man auch die geringste Spur einer Mühe nicht ansieht"... usw., das sind die Vorzüge der Gemälde, wie Rittershausen sagt. Aber gerade den Vorzug, den die Zeitgenossen am meisten an den Bildern hervorheben „die zierliche, ungezwungene Anordnung" (Lippert) können wir nicht mehr in den Bildern finden. Trotz des durchgehenden Rokokogeschmackes haben diese Tafelbilder etwas Gezwungenes, Starres, man möchte sagen Akademisches an sich. Bei allen ist der Aufbau gleich. Die Hauptgruppe im hellsten Lichte nimmt die Mitte des Bildes im Mittelgrunde ein. Im Vordergrunde, in den Ecken, werden Füllfiguren hingestellt, große Gestalten in absichtlicher Pose, an denen Wink seine Kenntnisse in der Anatomie und „Drapierung" zeigt. Den Hintergrund füllt, in reliefartiger Anordnung ein Zug von Personen in mehr neutraler Tönung. In den Wolken darüber wird der Götterapparat sichtbar. Dabei herrscht die Erzählung vor. Wir müssen staunen, wie gut sich Wink in die klassische Mythologie eingelebt hat. Man könnte zu den einzelnen Szenen sogar die antike Dichterstelle, die der Maler illustrieren wollte nachweisen — wie es auch Lippert und M. Mayer versucht haben. Im Herbste (1767), dem frühesten Stücke, wird ein Bacchusfest geschildert. In der Mitte „der fette Jüngling Bacchus", der von Bacchantinen und einem Satyr gestützt, sich behaglich hinstreckt. Im Vordergrunde rechts tanzt der auf der Syrinx blasende Pan mit einer „Bacchuspriesterin", links eine andere Priesterin, der eine Bacchantin den Becher reicht. Zu ihren Füßen kauert ein betrunkener Faun. Den Hintergrund füllt der Einzug des Silen und der Tanz der Bacchanten. In den Wolken oben thronen die Schutzgötter der drei Herbstmonate, Vulkan, Mars und Diana mit der Eris.[17]) Im Frühling (1770) zeichnet er ein Fest der Göttin Flora. Nymphen bringen vor dem ehernen Standbilde der Göttin Blumen zum

---

[14]) Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern. München 1892. p. 73 f; ebenda Abbildungen der Gobelins.

[15]) Kr. Archiv, München. G. R. F. 2645. Nr. 177 und Personalakt.

[16]) Rittershausen, die vornehmsten Merkwürdigkeiten 2c. (München 1787) p. 54. — Augsburger Kunstzeitung 1770; p. 99; p. 158; p. 227; 1771. p. 161.

[17]) Eine ausführliche, für die Zeit recht charakteristische Beschreibung im K. Kreisarchiv, abgedruckt bei Manfr. Mayer p. 78. f.; ferner in der Augsburger Kunstzeitung 1770 p. 99. Rittershausen, München 2c. p. 54.

Opfer dar. Im Hintergrunde ziehen junge Mädchen mit Blumengaben im Festzuge daher. Der Szene wohnen im Olymp Phöbus, Minerva und Venus bei. Der Winter (1771) enthält in der unteren Szene den Raub der Orithya durch Boreas, Äolus mit den Winden und Saturnus; in den Wolken Cybele mit Juno und Neptun. In der Ferne ist die Darstellung eines römischen Janusfestes. Das späteste Bild, der Sommer (1773) schildert das Fest der Ceres mit Pan und den Parzen, Jupiter und Merkur.

Die Allegorie ist im großen und ganzen durchsichtig und klar, im einzelnen aber zu gelehrt. Schon darin zeigt sich der Modemaler. Wo Wink kann, bringt er antike Geräte, Brunnen, Säulen und Reliefs an. Immerhin zeigen die Bilder, namentlich der Frühling und Herbst, eine große Frische. Die Figuren sind zierlich, ja graziös; die Gesichter haben noch nicht die breite Art der späteren Zeit, sondern noch viel von dem eigenartigen Rokokotypus mit der länglichen Nase, breiten Stirne und dem runden Kinn, aber etwas verallgemeinert, idealisiert, der Antike angeglichen. Hell und frisch sind auch die Farben, die in ihrer Glätte das Rokoko ebenfalls nicht verleugnen. Ueberhaupt ist die Ausführung sehr weitgehend, aber ohne die volle, plastische Modellierung der späteren Zeit. Namentlich das Nebenwerk, Gewänder, Schmuck, Blumen, Muscheln, ist mit großer Genauigkeit und zugleich Delikatesse wiedergegeben, so daß darin das Lob der Zeitgenossen wohl verständlich wird.

Der reale Erfolg blieb nicht aus. Am 7. Januar 1769 wurde Wink zum Kurfürstlichen Hofmaler ernannt, „nachdem Ihre Chf. Dchl. sowohl der andere gute Eigenschaften und der in der Mallerey besitzende vortrefl. Kunst, auch hierin bereits abgelegte ausnehmende Brobstücke gnädigst angesehen und zu vorzüglichen Gefallen aufgenommen", wie das von Max Joseph unterzeichnete Dekret sagt.[18]) Stolz signiert der Maler von jetzt ab immer mit Christianus Wink pictor aulicus Monachii. Und wie sehr sein Ansehen selbst in der Münchener Künstlerschaft gestiegen war, zeigt sich auch darin, daß er am 19. November des gleichen Jahres 1769 noch die Jungfrau Elisabetha Schega, die Tochter des berühmten Kurf. Medailleurs Andreas Schega[19]) als Braut heimführen konnte. Unter den Zeugen aber war der nachmalige Hofbildhauer und Akademiedirektor Roman Boos.[20]) Damit hatte sich Wink eine feste Stellung errungen und er kam auch in die anregende Gesellschaft, die sich damals um Lippert gesammelt hatte und zu der außer Schega und Boos auch Desmarées und andere gehörten.[21])

Den eleganten Hofmaler in Allongeperücke und Spitzenjabot, mit interessanten, feinen Zügen, zeigen auch die wenigen Porträts, die wir von Wink besitzen. So bewahrt das Kupferstichkabinett in München eine Negroskizze von Ferd. Neuhauser nach dem nicht mehr erhaltenen Bilde Winks von Desmarées und eine Umrißzeichnung nach dem späteren Porträt von G. C. Kilian. Die Züge des jungen Wink zeigt auch die Medaille von J. A. Schega aus dem Jahre 1794.[22]) Er selbst hat seine Züge auf dem noch zu erwähnenden Porträt Desmarées' im Nationalmuseum — es stammt aus Lipperts Besitz — angebracht.

II. Kapitel.

Die Freskomalerei des Barock und Rokoko in Südbayern bis zum Auftreten Winks.

An der Spitze der eigentlichen späten Barock- und Rokokomalerei Südbayerns stehen C. D. Asam in München und J. G. Bergmiller in Augsburg. München hat den Vorrang. Auch

[18]) Abschrift im Personalakt des K. Kreis-A. München. Seit 1770 wird Wink im „Churbaierischen Hof- und Staatskalender" aufgeführt.

[19]) Kreis-A. M. G. R. 981. — L. Westenrieder, Jahrbuch der Menschengeschichte ꝛc. I. p. 105; Beyträge zur vaterl. Hist. I, 1788. p. 382. — Ztschr. d. Münchener Altertums Ver. N. F. 1903/4. — Schega starb am 4. Dez. 1788, nach 11 jähriger völliger Blindheit.

[20]) Liber Nuptialis der Frauenpfarrei in München ab anno 1760. fol. 142.

[21]) cf. C. F. D. Schubarts, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. I. p. 190 (Stuttgart 1839).

[22]) Abgebildet bei Schlecht, Kalender schwäbischer und bayerischer Kunst. 1905. p. 13.

Bergmiller hat in München bei Andreas Wolf[1]) gelernt.[2]) Beide gehen primär auf die Italiener zurück.

Aber in C. D. Asams (1686—1739)[3]) Fresken vor allem den spätvenezianischen Einfluß als maßgebend zu erachten[4]) ist nicht richtig. Der einzige der spätvenezianischen Meister, der auf die sich rasch entwickelnde Freskomalerei des Barocks in Bayern hätte Einfluß gewinnen können, wäre Amigoni gewesen. Doch der Vergleich der lokal einander naheliegenden Arbeiten Amigonis und C. D. Asams in Schleißheim zeigt, daß beide Meister in voll entwickelter Eigenart eine ganz verschiedene Richtung verfolgten. Die übrigen spätvenezianischen Maler, die gewöhnlich als die wichtigsten Vorbilder angesehen werden, G. B. Tiepolo (1692—1770) und Piazetta 1682—1754), waren jünger.

Woher die Freskomalerei C. D. Asams zunächst ihre Wurzeln zieht, das zeigen die Bilder am besten selbst. Es sei daraufhin eines der früheren Werke in der Dreifaltigkeitskirche in München (1715)[5]) einer näheren Betrachtung unterworfen. Der Inhalt des Kuppelbildes ist unklar. Gott Vater stürzt von der Höhe herab auf Christus zu und um die Dreifaltigkeit drängen sich in konzentrischen Kreisen, in Gestalten, die gegen den Rand zu immer größer werden, die Heiligen. Die Hauptpersonen, Maria und Christus, verschwinden in dem Trubel von durcheinander gewirbelten, mächtigen, bombastischen Figuren. Es ist ein Gewirr und Gemenge von Leibern, die auf den schweren Wolken ohne jede rhythmische Teilung, ohne jede Ordnung und Gliederung hingeworfen sind. Die größten Figuren sind an den Rand hingesetzt, in pathetischer Bewegung, mächtigem Aufwurf, gewaltig und bombastisch, gedreht, in manierierter Pose. Die Heiligen werden nach oben zu immer kleiner, die leichten Engel und Putten lassen in der Mitte einen Raum frei und in dessen Mitte erscheint, von oben herabstürzend, Gott Vater. Ein Blick auf diese Gestalt allein, auf diese Bewegung, zeigt, wo diese Richtung im Fresko anknüpft. Unwillkürlich denkt man hier an Michelangelos stürzenden Christus in der Cappella Paolina des Vatikans, oder an die Meister des italienischen Barocks überhaupt. Man darf sich nur daran erinnern, wie sehr gerade das Problem der fliegenden und stürzenden Gestalt die Barockmaler von den Caracci herab interessiert hat.[6]) Man braucht auch bei den pathetisch bewegten, mächtigen Evangelisten in den Zwickeln nicht an Domenichinos berühmte Zwickelfresken in S. Andrea della Valle als direkte Vorbilder denken, aber im allgemeinen hat die Formensprache C. D. Asams, das Hinsetzen der großen, plastisch wirkenden Gestalten das Vorbild vor allem in der Art der römischen und römisch-bolognesen Richtung. Die Linie, die von den Caracci und Domenichino her über Pietro da Cortona (1596—1669) bis auf Pozzo (1642—1704) und G. B. Gaulli (genannt Baciccio 1639—1709) herabgeht, setzen die süddeutschen Barockmaler unmittelbar fort. Nur von einem römischen Studienaufenthalt Asams wird uns berichtet.[7])

Auf Grund der in Italien erlernten Formensprache aber entwickelte sich die Kunst C. D. Asams selbständig weiter im Sinne eines allmählichen Leichterwerdens. Arbeitet Asam in Aldersbach (1720) und Schleißheim (1721) noch mit den wulstartigen Wolkenmassen, den mächtigen, pompösen Gestalten, den dunkeln Aktfiguren, gibt er z. B. auf der zweiten und dritten Travée der Kirche zu St. Jakob in

[1]) Seine Biographie bei L. Westenrieder, München (München 1735) p. 389.

[2]) E. Welisch, Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901. p. 15.

[3]) Ph. M. Halm, die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

[4]) H. Hammer, Josef Schöpf. 1745—1822. Innsbruck 1908. p. 57.

[5]) Halm p. 17, benennt das Bild „Maria als Königin der Heiligen".

[6]) H. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906. p. 194 f.

[7]) Heinecken, Dictionnaire des Artistes. Leipsic. 1778 p. 477. cf. Halm p. 3. — Die enge Zusammengehörigkeit der römischen und süddeutschen Freskomalerei wird am besten unmittelbar vor den Bildern in den römischen Barockkirchen klar. Genauere Nachweise der Abhängigkeit werden an anderer Stelle gebracht werden. Nur kurz sei hier erwähnt, daß neben Pozzo besonders Baciccio, der einst so berühmte und jetzt vergessene Schöpfer der Fresken im Gesù und in anderen Barockkirchen Roms, auf den man auch neuerdings (1911) durch die mostra del ritratto in Florenz aufmerksam geworden ist, als Vorbild bezeichnet werden muß.

[8]) B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1908. p. 77.

Innsbruck (1722/23) in den Darstellungen der Wundertaten des Heiligen noch die massigen Architekturen, so ist gerade das Bild der letzten Travée über der Orgel, der Heilige als Fürsprecher, äußerst charakteristisch für den Uebergang in das Rokoko. Obwohl die Formensprache natürlich die gleiche ist, bringt doch die Verteilung der Einzelgruppen auf die Seiten, an den Rand des Ovales, die Vereinfachung des architektonischen Hintergrundes, an dem die wulstigen Säulen fehlen, und vor allem die Aufhellung des Bildes durch die Einfügung eines hellen Mittelpunktes, Gott Vater in der Glorie, von dem aus die übrigen Partien ihr Licht erhalten, eine bedeutende Erleichterung des Ganzen hervor. Es ist dies ein Kompositionsmittel, das Asam öfters angewendet hat, am besten vielleicht auf dem Bilde der zweiten Langhaustravée in Weingarten (1722). Unmittelbar über den Pfeilern und Scheidbögen baut er die gleiche Architektur mit den gleichen Stukkaturen in perspektivischer Unteransicht noch einmal auf. Die Längsseiten schließt durch ein Balustergesims mit verkragendem Balkon dunkel ab, sodaß der übrige, helle Raum an Tiefe gewinnt. Ueber der gemalten Architektur aber öffnet sich eine ovale Kuppel und hoch oben, in der weiten Ferne zart verschwimmend, schwebt vor dem rötlichen Sonnenball der hl. Benediktus in der Glorie. Diagonal schieben sich, unten vom Gewölbe heraufschwebend, in allmählich immer kräftigerer Abtönung Gruppen prächtiger Gestalten auf Wolken herein. Noch deutlicher zeigt den Uebergang in das Rokoko das Deckenbild über der Orgel in Freising (1732). Wie da Asam die christliche Liebe als eine reichgeschmückte, kokette Schäferin unter einem großen, breitkrämpigem Hute darstellt, die eigentümlich blasiert lächelnd die Schäfchen mit dem Krummstabe zu sich herleitet, das ist echtes Rokoko, das erinnert inhaltlich ganz an die Franzosen. Noch in anderer Beziehung ist das Bild bemerkenswert. Ueber der christlichen Liebe sitzt der Glaube mit einer brennenden Kerze, von der aus Strahlen in gerader Linie auf die Schäfchen und quer über das Bild bis zum anderen Rande und von da zackig herabfließend als Blitz auf die Gruppe der Ketzerei, Zauberei und Simonie fallen. Diese bizarren Effekte, die man auch schon früher, wie in Aldersbach, sieht, gehen zurück auf Pozzo. Ebenso trifft auf dessen Bild in S. Ignazio in Rom, der hl. Ignazius verbreitet den Glauben in allen Weltteilen (1689), der Lichtstrahl, von Christus ausgehend, auf die Brust des Heiligen, bricht sich da und fällt auf die vier Frauengestalten, welche die Weltteile symbolisieren. Dieses Bild, das damals in Rom besonderes Aufsehen erregte, mag auch auf Asam großen Eindruck gemacht haben. Von C. D. Asam hat dann dieses Motiv sein echtester Schüler, Matthaeus Günther übernommen und bis zum Ueberdruß oft angewendet.

Von den bayerischen Malern des Barocks und Rokoko ist Asam weitaus der bedeutendste. Die Ausdrücke, wie Schwung, Bravour und Virtuosität, die bei den kirchlichen Malern der späteren Zeit oft mit Unrecht gebraucht werden, haben bei ihm ihre richtige Anwendung. Seine Fresken fesseln, soweit sie noch gut erhalten sind, inhaltlich ebenso, wie formal. In der Prägung des Ausdruckes, dem zugeschnitten Bombastischen und zugleich Effektvollen, Zugespitzen des Inhalts erreicht Asam keiner der übrigen Maler. Aus der Fülle von Beispielen, die seine Kunst bietet, sei nur auf einige besonders hingewiesen. Aus der späteren Zeit, 1732, stammt das Bild in der Hofkirche zu Fürstenfeld: der hl. Bernhard bekehrt den häretischen Herzog Wilhelm von Aquitanien. Der Höhepunkt der Handlung ist gegeben. Auf der linken Seite die Soldaten zusammengedrängt, mit wütenden, verzerrten Gesichtern, übertrieben verrenkten Gliedern. Sie stützen den eben zusammenbrechenden Herzog, während gegenüber, unter dem Portikus ruhig der heilige Bernhard steht. Dazu diese prachtvolle Gestalt des Heiligen mit dem großen, hageren, ausdrucksvollen Jesuitengesichte, mit der langen, schmalen Nase, dem zusammengepreßten Mund; siegesbewußt und hoheitsvoll blickt er in das Getümmel hinab. Rechts drängt sich eine Reihe von Zuschauern, darunter Frauen mit stark mondänen Gesichtern heran. Und derartige Beispiele gibt es bei Asam genug. Man beachte nur auf dem Bilde der Absingung des Salve Regina das müde, abgehärmte und gottergebene Antlitz des hl. Bernhard und die listigen, weltlichen Gesichter der Brüder, oder den koketten Engel mit dem Rosenstrauß neben dem Kreuze mit den Marterwerkzeugen. In diesen Zusammenstellungen, in dieser nervenerregen-

den Kunst ist Asam der echte Rokokomaler, wenn auch die Formensprache immer noch barock bleibt. Selbst in seinen letzten Bildern. Noch viel mehr als alle früheren erinnern diese, wie das Fresko im Bürgersaal zu Ingolstadt (1732), in der Johanneskirche in München (1736) und in der Benediktinerkirche in Weltenburg (1735 f.) an die Pozzos. Die architektonischen und rein perspektivischen Kunststücke treten dominierend hervor. Und wie, z. B. auf dem Fresko in Ingolstadt: das Licht der Religion gelangt durch Mariens Vermittlung zu den vier Weltteilen, die Formen der Architektur, so sind auch die einzelnen Figuren noch massig und derb; Abraham, der den Isaak opfert, Pharao, der den Pyramidenbau befiehlt, das sind im Gegensatze zu den graziösen Gestalten Mariens und der Engel immer noch barocke Typen. Aber dennoch hat die Komposition das Vollgedrängte verloren, die einzelnen Gruppen sind freier über die verschiedenen Pläne verteilt, die Figuren verlieren nach oben zu immer mehr an Schärfe und verschwimmen schließlich leicht im luftigen Raum. Die symbolischen Strahlen, die allerlei inhaltliche Beziehungen herstellen, durcheilen auch hier das ganze Bild.

Das bizarre Spiel mit Linien und Formen nimmt auch Asams Schüler Matthaeus Günther (1705—1788) [9]) auf und verwendet es auf Schritt und Tritt, wobei er sogar vor offenbaren Geschmacklosigkeiten nicht zurückscheut. Wenn er z. B. auf dem Chorfresko in Indersdorf (1757) sagen will, daß St. Augustinus seine Lehre und Liebe von Christus und Maria unmittelbar bekommen hat, läßt er aus der Seitenwunde Christi Blut und aus der Brust Mariens Milch in das brennende Herz des Heiligen fließen. Oder wenn er ebenda erklären will, daß St. Augustin der Welt die reine Lehre über die Dreieinigkeit überliefert hat, so braucht er dazu ein ganzes Netz von symbolischen Strahlen. Aus dem Herzen des Heiligen lodert die rote Flamme zur Dreieinigkeit empor; sie geht dann als weißer Strahl quer über das Bild zur Ekklesia, bricht sich an der geöffneten Hl. Schrift und fällt herab auf die Weltkugel. Aus den Schriften des Heiligen aber stürzt ein roter Blitz auf die allegorischen Figuren von Unglauben, Irrglauben und Ketzerei. Aehnlich geht auf dem feinen Bilde in der Sebastianskapelle zu Großaitingen bei Augsburg ein Strahl vom hl. Geist über zur Ekklesia, bricht sich hier an einem Spiegel und fährt dann als Pfeil in die Brust des hl. Sebastian. Und derlei Beispiele könnte man genug aufzählen, aus Rothenbuch, Rott am Inn, dem Käppele u. a. Dieses Spiel mit den Strahlen ist für die im allgemeinen kapriziöse Rokokokunst äußerst charakteristisch und es stellt immer inhaltlich Beziehungen her, die nicht allzu leicht verständlich sind; es stößt aber ab, wenn es auf so vielen Werken vorkommt und das Auge wird beleidigt, wenn gar Ketten das Bild durchschneiden, wie auf dem mittleren Deckenbilde in Wilten bei Innsbruck (1754). Dazu kommen noch Bizarrerien in der Darstellung. Auf dem sehr gut gezeichneten Deckengemälde im Langhaus der Pfarrkirche zu Schongau (1748) wird die Aufnahme Mariens in den Himmel geschildert. Da warten oben Gott Vater und Gott Sohn mit der Krone in der Hand auf die ankommende Jungfrau, und der hl. Geist, als zierlicher Rokokoprinz mit Allongeperücke und Halskette, im reichen Gewande, kommt in graziösem Schritt seiner auserwählten Braut entgegen. Maria selbst, auf der Weltkugel stehend, im faltigen Hermelinmantel, schwebt verklärten Blickes, von Engeln gehalten nach oben. Die untere Ecke füllen Heilige, die zu Maria irgendwie in Beziehungen stehen. Die Wiederholungen sind bei Günther sehr häufig und das ist bei seiner ungeheueren Produktivität kein Wunder. Aber abgesehen von Einzelheiten — so kommt z. B. der Bettler, der auf den Stufen liegt und dem ein Hund die Wunde leckt in gleicher Weise auf dem Fresko im Chor der Mariahilfskirche bei Tölz (1737) und auf dem westlichen Deckenbilde in Amorbach (1745—47) vor; der Zug der Soldaten auf dem „Tod des hl. Augustin" in Rothenbuch

[9]) Verzeichnis der Literatur über Günther auch bei B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1908. p. 24. — Ein ausführliches Verzeichnis der fast unglaublich vielen Werke Günthers, das aber noch ergänzt werden kann, im Archiv f. christl. Kunst. 1907. p. 68f. Hier sei nur bemerkt, daß die Fresken in der Sebastianskapelle in Großaitingen, die nachher noch genannt werden, nicht von Riepp geschaffen sind, wie bei Gehio (Handbuch III, S. 156) noch angenommen wird, sondern sicher Günther gehören.

(1742)[10]) gleicht den Gruppen in der Jesuitenkirche zu Augsburg (1765) — sind die großen Kompositionen, in denen Heilige des Himmels in reicher Versammlung vorgeführt werden, wie in Amorbach, Rott am Inn, Indersdorf, im Aufbau sehr gleichartig. Es sind sogar ganze Bilder wiederholt. Die „Judith als Vorbild Mariens" in Wilten (1754), ein hervorragendes Werk, ist in verschlechterter Wiederholung in der Seitenkapelle des Käppele bei Würzburg. Der „Esther vor Ahasver" in Wilten (1754) begegnen wir wieder, mit ganz geringen Abweichungen, in Schongau (1761). Diese Wiederholungen und die mannigfachen Verzeichnungen (besonders der Gesichter, des Mundes) verbieten es Günther über Asam zu stellen und ihn den bedeutendsten deutschen Freskomaler des 18. Jahrhunderts zu nennen.[11]) Der größte Rokokomaler im engeren Sinne mag er mit Recht genannt werden; denn seine Kunst hat einen ganz eigentümlichen Reiz. Die Formensprache ist C. D. Asam gegenüber schon bedeutend gemildert und verfeinert, die Linienführung hat alles Gewaltsame verloren, die Figuren sind äußerst graziös. Man kann sich nichts Entzückenderes vorstellen als diese reizenden Dienerinnen, die auf dem mittleren Bilde in Wilten die Schleppe tragen und das prächtige Engelkonzert, das auf vielen Fresken, wie z. B. in Augsburg (Jesuitenkirche),[12]) Amorbach, Indersdorf wiederkehrt. Die Züge der Engel haben Ausdruck; ganz unnahbar sitzen die feinen Gestalten auf den Wolken und blicken blasiert auf den Beschauer herab. Die Komposition gewinnt innerhalb Günthers Schaffen noch an Leichtigkeit. Man darf nur das gedrängte, noch barocke Bild der Elisabethenkirche in Sterzing[13]) (1733) mit einem Fresko der Blütezeit, z. B. der grandiosen, figurenreichen und doch übersichtlichen „Judith" in Wilten[14]) vergleichen. Manchmal kommen noch perspektivische Gewaltsamkeiten vor, wie in den Türmen und dem Gerüste auf dem Hauptbilde im Langhaus der Abteikirche in Amorbach,[15]) St. Benedikt bekehrt Totila, wo aber Günther das Kunststück Asams in der St. Johann Nepomukkirche in München, einen gotischen Turm in Unteransicht zu geben, nur gemildert hat. Und solche Bizarrerien treten zwischen den kapriziösen Stukkaturen, in der geschwungenen Rokokoumrahmung, ohne die die Bilder an Wirkung bedeutend verlieren würden, ja oft unverständlich wären, überhaupt zurück. Namentlich aber hat die Farbe an Klarheit und Helle bei Günther gewonnen: sonores, lachendes Blau, jubilierendes Rot neben leuchtendem Weiß und Gelb, das Ganze aber eingeschlossen in ein silberiges Grau. Dieses eigentümliche Rokokokolorit war im allgemeinen die Veranlassung Günther als Schüler der Spätvenezianer zu bezeichnen und speziell Einfluß Tiepolos bei ihm zu suchen.[16]) Nun ist aber von einem Aufenthalt Günthers in Italien gar nichts bekannt, ja es ist ganz unwahrscheinlich, daß er jemals dort gewesen ist. Ein direkter Einfluß Tiepolos könnte höchstens erst nach 1751—53 stattgefunden haben, wo beide Meister ganz nahe beieinander arbeiteten, — Tiepolo schuf damals seine berühmten Fresken in der Residenz in Würzburg, Günther malte das Käppele aus. Die wirklichen bedeutenden und selbständigen Bilder im Langhaus des Käppele sind leider übermalt und können zum Vergleich nicht herangezogen werden. Aber auch auf den unmittelbar folgenden Fresken ist kein Einfluß Tiepolos zu konstatieren, selbst nicht in der Farbe. Günther war damals schon längst ein fertiger Künstler und hatte bereits eine Reihe bedeutender Werke geschaffen. Die große Aehnlichkeit liegt viel mehr in den Stileigentümlichkeiten des Rokoko selbst, zu denen auch die Aufhellung der Palette gehört. Auch in diesem Sinne ist die Kunst Günthers eine konsequente Weiterbildung der Kunst Asams.

Der führende Meister unter den Augs-

[10]) Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß auf diesem Bilde sich auch ein Selbstporträt Günthers befindet. Der Schreiber in der rechten Ecke hat Aehnlichkeit mit dem knienden Pilger auf dem Fresko der Seitenkapelle in Indersdorf, an dessen Halskrause das Monogramm des Künstlers angebracht ist.

[11]) So nennt ihn J. L. Sponsel, die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896. Einleitung p. 28.

[12]) Abbildung bei R. Kempf, A. Buff, Alt-Augsburg. Berlin 1898. Tafel 42/43.

[13]) B. Riehl, a. a. O. p. 109.

[14]) Ebenda p. 78.

[15]) Sponsel, Tafel V.

[16]) Sponsel, Einleitung p. 28.

burgern war J. G. Bergmiller (1688—1792) aus Türckheim in Bayern. Er hat, wie Westenrieder berichtet, bei Andreas Wolf in München gelernt und sich dann nach dem süßlich-sentimentalen Carlo Maratta,[17]) einem der bedeutenderen Vertreter der römischen Schule, weitergebildet. Ob nun das, wie Buff[18]) meint, in Italien selbst, oder, wie Welisch[19]) annimmt, nach Stichen und Radierungen geschehen ist, das läßt sich ohne Archivalien nicht entscheiden. Bezeichnenderweise ist auch bei ihm der Anschluß an die römische Schule verbürgt und von venezianischen Elementen ist in allen seinen Fresken nichts zu spüren. Im Gegenteil. Unter den bedeutenderen Freskomalern ist Bergmiller von der malerischen Feinheit und Frische der Venezianer am weitesten entfernt. Seine Bilder zeigen zumeist bei durchwegs akademischer Komposition eine auffallende Härte der Formengebung mit ausgesprochener Betonung des Linearen, so daß man vor seinen Fresken — wie vor späteren Arbeiten Winks — manchmal geradezu an den Kartonstil der Nazarener erinnert wird. Seine Werke sind sehr zerstreut. In Augsburg selbst läßt sich, trotz der großen Anzahl der dort sich befindlichen Arbeitern, kein genügender Einblick in sein Schaffen gewinnen. Die kleineren Bilder in der Kreuzkirche (1732) mit Szenen aus der Passion sind übermalt. Sein Jugendwerk im Dom (Marienkapelle 1721) ist unbedeutend, geradeso, wie die kleinen Bilder der Barfüßerkirche (1731). Nur die Werke in der Annakirche (1748) beanspruchen mehr Interesse. Es sind drei Deckengemälde in den drei Travéen des Schiffes, in Rokokoumrahmung: die Bergpredigt, Christus am Kreuz und das jüngste Gericht. Bei allen liegt der Nachdruck durchaus auf dem Figürlichen, der Hintergrund, Architektur oder Landschaft, tritt zurück. Dabei geht Bergmiller mehr zeichnerisch als malerisch vor. Schon die Behandlung der Akte zeigt dies. Da ist jedes Glied und jeder Muskel in der Art der Eklektiker fein säuberlich gezeichnet und über dem Karnat mit einem grauen Tone klar herausmodelliert. Die einzelnen Gewänder sind in scharfe, brüchige Falten gelegt, jedes Kleidungsstück ist durch klare Konturen von dem anderen getrennt und mit einfacher Lokalfarbe gefüllt. Farbig fallen die Bilder auseinander. Von der freien Ungezwungenheit der Münchener ist Bergmiller weit entfernt. Die Komposition zeigt die gleiche Härte und akademische Uebersichtlichkeit. Man betrachte nur die Bergpredigt. Die Hauptgruppe, Christus mit den Aposteln ist im Mittelgrunde des Bildes, das durch eine schematische Landschaft mit leicht verschwimmenden Figuren abgeschlossen wird. Erst durch einige Figuren des Vordergrundes, die als dunkles Repoussoir in die Ecke gestellt sind, wird der Raum geschaffen. Die einzelnen Bildzonen aber sind durch klare, scharfe Linien voneinander geschieden. Viel mehr von der spielenden und leichten Art des Rokoko zeigt sich in den Fresken in Diessen (1732). Hier wurde Bergmiller schon durch die Umrahmung, die prächtige Rokokoausstattung, zu einem leichteren Stile gezwungen. In Diessen ist namentlich das große Bild im Langhause[20]) typisch. Drei Szenen mit je einem eigenen Augenpunkte sind vereinigt: nach Osten die Stiftung der Kirche durch Berthold von Andechs, auf der westlichen Schmalseite der Eintritt der hl. Mechtild in das Kloster. Während aber diese beiden Szenen auf den Schmalseiten perspektivisch mit Rücksicht auf den unten an dem einen oder anderen Ende stehenden Beschauer durchgeführt sind, fehlt die Perspektive in der mittleren Partie, Maria von Heiligen umgeben, fast vollständig. Das Bild fällt wieder auseinander; es bildet aber auch keine farbige Einheit. Dicke, bräunlich violette Wolken umgrenzen scharf die mittlere Szene und trennen sie von den beiden anderen, in denen durch die hellen, gelblichen Töne der Figuren und Architektur nach oben hin Erleichterung gesucht wird. So entsteht ein greller Kontrast. Auch sonst sind noch viele Unebenheiten in Farbe und Komposition in dem Bilde, die uns den späteren Aufschwung der Freskenmalerei in Augsburg um so bedeutender erscheinen lassen.

[17]) Schmerber a. a. O. p. 26. — Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei (Leipzig 1879) p. 166.

[18]) Buff, Lützows Ztschr. f. bildende Kunst. 21. Jahrg. p. 105.

[19]) Welisch a. a. O. p. 14f.

[20]) O. Aufleger, K. Trautmann. Die Hofkirche zu Fürstenfeld und die Klosterkirche zu Dießen. München 1894. Blatt 30. — Kunstdenkmale I. p. 520.

Immerhin sind die charakteristischen Rokoko-eigentümlichkeiten hier schon vorhanden. Das Fresko ist in der Art und im Sinne der prunkenden Ausstattungsstücke gegeben, mit einer Menge von Nebenfiguren und einer großen Zahl perspektivischer Kunststücke. Namentlich sind, wo es nur möglich war, Architekturen angebracht. Das Können Bergmillers zeigen uns am besten seine Werke in der Kirche und im ehemaligen Benediktinerkloster zu Ochsenhausen bei Biberach (Württemberg). Die Arbeiten stammen aus verschiedener Zeit. Die Bilder im Mittelschiff der Kirche von 1727, Szenen aus der Geschichte des Klosters und aus dem Leben der Heiligen haben die gleichen Schwächen, wie die oben genannten. Die Travéen der gotischen Basilika boten zur Entfaltung dekorativen Könnens eben nicht den nötigen Raum. Die Bilder im Refektorium sind zu schlecht erhalten. Den meisten Wert aber beansprucht das Fresko im Stiegenhaus (bezeichnet 1743). Ein reines Rokokobild, ganz im Sinne der damaligen Malerei ein dekoratives Prunkstück. Es sind zwei Szenen, die durch eine einheitlich durchgehende Architektur zusammengehalten werden. Auf der einen Seite: der Abt naht mit einer Bittschrift dem Kaiser, der auf dem Thron sitzt. Auf der anderen Seite: der Kaiser, umgeben von seinem Hofe, bestätigt die Gründung des Klosters. Im Himmel thronen die Schutzpatrone des Klosters und allegorische Gestalten. Das Inhaltliche tritt zurück vor der dekorativen Wirkung. Leicht und gefällig ist die Komposition, ohne die auffallenden Kontraste auf dem Diessener Bilde; die einzelnen Gestalten sind in der Zeichnung vorzüglich meist in prunkvoller, reicher Kleidung. Selbst die genrehaften Motive, die Bergmiller gerne anbringt, wie der Schreiber, der von der Seite her mit der Brille hereinguckt, der Hund, der über die Brüstung hereinspringt, der Ungar im phantastischen Kostüm, alle diese Figuren, die nur der drastischen Wirkung wegen da sind, stören nicht. In der Farbe wiegt ein scharfes Violett zu sehr vor. Die Farbe auf Bergmillers Tafelbildern, wie z. B. auf dem Deckengemälde (in Oel) in der Prälatur des Klosters, Totila vor St. Benedikt, ist viel besser.

Bergmiller beansprucht eine ziemliche Bedeutung als Haupt einer größeren Schule, als Lehrer einer Reihe von Rokokomalern, von denen J. Ev. Holzer (1709—1740)[21]) über den Meister bedeutend hinausgewachsen ist, ohne daß er jedoch weiteren Einfluß auf die Entwicklung der Freskomalerei gehabt hätte; er ist schon in frühen Jahren gestorben. Weniger Bedeutung haben die übrigen Schüler, wie Aloys Mack, Peter Drümmer, Georg Wolkher, Christian Erhart, Bernhard Goetz[22]). Daß es aber neben dieser Schule und neben Bergmillers Nachfolger im Direktorium der Stadtakademie, M. Günther, noch andere gute, selbständige Meister gab, wie J. W. Baumgartner (1712—1761) wurde bereits erwähnt.

Im Anschlusse an die Augsburger Maler muß auch J. B. Zimmerman (1680—1758) genannt werden, der nach den beiden Asam längere Zeit der einflußreichste Künstler in München gewesen ist. Wenn er auch vor allem als Stukkator Ruhm und Einfluß erlangt hat, so darf man doch seine Bedeutung als Maler nicht zu gering anschlagen, zumal er auch von den Zeitgenossen vor allem als Maler geschätzt wurde. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Zimmerman in Augsburg gelernt hat, wie Schmid[23]) annimmt. Aber von der Art der Augsburger verliert er bald, seitdem er, besonders durch die Arbeiten in Ottobeuren (1713 f.), mit Amigoni in Berührung gekommen ist. Er ist der einzige unter den bayerischen Rokokomalern, bei dem sich der venezianische Einfluß unmittelbar geltend macht. Dem Werte nach sind seine Fresken sehr verschieden. Die kleineren Arbeiten, wie in St. Jakob a. Anger in München (1737), in der Dreifaltigkeitskirche in Grafing (1748) oder in St. Anna in Harlaching (1757) sagen von seiner Kunst nicht viel. Auch unter den größeren ist manche Gesellenarbeit, wie in der Klosterkirche in Dietramszell (1744) oder in Andechs (1754). In seinen besseren Werken aber tritt er uns entgegen als ein reiner Rokokomaler von persönlicher Eigenart, der die fremden Einflüsse

---

[21]) Eingehende Biographie von Hämmerle, Sammelblatt des hist. Vereins Eichstätt. 23. (1908) p. 101 f.

[22]) Welisch p. 51 f.

[23]) J. B. Schmid, J. B. Zimmermann. Altbayerische Monatsschrift 1900. p. 9.

selbständig verarbeitet hat. Als Beispiel sei hier das Kuppelbild in Berg am Laim (1739), die Erscheinung des hl. Michael auf dem Berge Gargano,[24]) herausgegriffen. Zwei zeitlich getrennte Szenen sind in zwei selbständigen Gruppen auf dem Bilde vereinigt. Auf der rechten Seite ist dargestellt, wie ein Bürger von Gargano auf den Ochsen schießt, der sich bei dem Heiligtum des hl. Michael niedergelassen hat und dabei aber selbst vom Geschoße verletzt wird. Links ziehen die Sipontier in einer Prozession zum Heiligtum heran. Gerade dieser Zug der Sipontier ist äußerst charakteristisch. So mag eine Fronleichnamsprozession unter Max Emanuel ungefähr ausgesehen haben. Vorne die Kreuzträger, die Ministranten, der Bischof mit seinen Diakonen. Dann folgen die adeligen Herren in der Allongeperücke und dem großen Mantel, den Pagen tragen; sie halten brennende Kerzen in den Händen und gegen die Sonnenstrahlen werden sie von einem roten Sonnenschirm geschützt. Daran schließen sich die Bürger und die Frauen und zuletzt kommen die Alten, die eben die Stadt verlassen. Alle diese Figuren in den prächtigen, ungebrochenen Farben sind hineingestellt in eine reiche Landschaft, die sogar auf dem Bilde dominierend hervortritt. In der Mitte der Berg mit der Höhle. Von da aus geht das Terrain herab zu den figürlichen Szenen auf beiden Seiten, die wieder durch einen Baum mehr belebt sind. Sogar die Bäume hat Zimmerman zu charakterisieren versucht. In der Mitte nach vorne fließt durch das unebene Terrain ein Bach, aus dem Reiher trinken. Nach rückwärts löst sich die Landschaft in dem bläulichen Schimmer der Luft auf. Auch auf anderen Fresken Zimmermans ist die Landschaft reich durchgebildet, wie in Neustift bei Freising (1756) oder in Steinhausen (1730). Sie bildet geradezu eine Eigentümlichkeit seiner Kompositionen, die ihn von allen übrigen Freskomalern unterscheidet. Der Stilwandel ist auch in Zimmermans Bildern deutlich zu bemerken, wie ein Vergleich des — leider verdorbenen — Fresko in Prien (1736) mit den großen, einfachen Figuren, in einer noch etwas schweren Formensprache, mit den Arbeiten in Berg am Laim (1739) und Neustift (1756), mit den kleineren Figuren in strafferer Komposition und doch leichterer, tonigerer Haltung des Ganzen zeigt.

Diese genannten Meister sind die unmittelbaren Vorgänger Christian Winks, in dessen Bildern sich noch viel von ihrer Art spüren läßt. Sie sind, und das zeigt wieder den hohen Stand der bayerischen Rokokomalerei, noch lange nicht einzigen bedeutenden Künstler. Doch kann im Rahmen dieser Arbeit auf Freskenmaler wie die hochbedeutenden Johannes und Januarius Zick, Jakob Zeiller u. a., deren Hauptwerke zum Teil auch außerhalb Bayerns liegen, nicht eingegangen werden.

III. Kapitel.

Winks Fresken der Rokokozeit.

Eine ungeheuere Bautätigkeit hatte in den südlichen deutschen Landen im 18. Jahrhundert um sich gegriffen; die Stände und Klöster, Stadt und Land traten miteinander in eifrigen Wettbewerb. Noch jetzt stehen die Bauten aus der Barock- und Rokokozeit charakteristisch im Landschaftsbilde heraus, und bis heute haben die Stile ihre Volkstümlichkeit bewahrt. Diese Volkstümlichkeit aber gewann die Kunst erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, nachdem durch die reiche Bautätigkeit des Hofes und der Klöster, der Geistlichkeit und des Adels, in allen Teilen des Landes große prächtige Kunstwerke entstanden waren. An solchen großen Bauwerken hat die zweite Hälfte des Jahrhunderts wenig. Allenthalben aber wuchsen jetzt kleinere Dorfkirchen empor, die durch Intimität und feinen Reiz das zu ersetzen suchten, was ihnen an Pracht abging.

In dieser, anfangs noch immer guten und reichen Zeit beginnt das Schaffen Winks. Wink ist vor allem der Maler für das Volk und will auch nur als solcher betrachtet werden. In der einfachen, ruhigen Dorfkirche wirkt seine etwas kleinliche, detaillierte Kunst am besten und sie versagt, wenn er größere Aufgaben, wie in Schlössern, zu lösen hat.

Das erste große Freskowerk Christian Winks

[24]) Kunstdenkmale I. p. 766.

in der Kirche zu Starnberg[1]) wurde im Jahre 1766 vollendet. Die Kirche war an Stelle eines früheren kurfürstlichen Schlosses erbaut worden.[2]) Maximilian III. hatte Grund und Steine zum Neubau hergeschenkt und sicher durch die Vermittlung des Hofes erhielt auch Wink den Auftrag zur Ausführung der Malereien. Für die ganze Arbeit erhielt er nach den Aufzeichnungen im Pfarrarchive die geringfügige Summe von 150 fl. Einfluß auf die übrige Ausgestaltung der Kirche hatte er nicht.[3]) Die ganze Stuckdekoration stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von Thassilo Zöpf;[4]) wenigstens sind die Stukkaturen in Inning, die sicher von Zöpf stammen, in ihrem leichten, dünnen Bau mit der graziösen Verwendung von naturalistischen Blumenmotiven, ganz ähnlich. Den Plan zum Bau hat möglicherweise der kurfürstliche Hofmaurermeister Leonhard Matthias Goeßl gemacht, der auch die ähnlichen Kirchen in Eching und Inning gebaut hat.

Leider ist der Zustand der Bilder ein sehr schlechter. Die Renovationen von 1855 und 1900 haben wenig von Winks Hand übrig gelassen; die Farben sind nur mehr schwach erkennbar. Von den drei größeren Fresken: im Chor St. Joseph als Fürsprecher, im Schiff St. Joseph in der Werkstatt und St. Joseph sieht in einer Vision die Herrlichkeit Mariens beansprucht nur das Hauptbild im Chor inhaltlich und kompositionell Interesse. Es ist quadratisch, mit abgerundeten Ecken, von feinem stukkiertem Rokokorahmen umgeben. In starker Verkürzung schwebt oben in der Mitte die Dreieinigkeit. Davor sitzt Maria und empfiehlt den knienden hl. Joseph, der für die auf Erden versammelte, hilfesuchende Menschheit bittet. Zwischen der oberen Gruppe im Himmel und der unteren auf Erden vermitteln Engel auf großen, dunkeln Wolken. Durch einen Stufenaufbau ist in die untere Gruppe Abwechslung und Gliederung gebracht. In der Mitte auf der obersten Stufe knieen betend die Kurfürstin Maria Anna, neben welcher Pagen eine Abbildung des früheren gotischen Schlosses halten, und der Pfarrer, eine Porträtfigur, in den Aufzeichnungen des Pfarrarchivs wird sein Name, Bscheidn, genannt. Zu beiden Seiten sind mehr unterhalb die Wohltäter der Kirche, links eine alte Matrone und ein behäbiger Bauer, — als Balthasar Pentenrieder bezeichnet —, der für seine Landwirtschaft bittet; rechts kniet ein Fischer im weißen Rock und ein zweiter, das Ruder auf dem Rücken, kommt mit seiner Frau in der hübschen Landestracht heran. Den Rand der Seitenwände füllen Nebenfiguren, Notleidende, die Frau mit dem kranken Kinde, der Aussätzige, der Pilgrim, der Kranke und der Bettler. An der Rückseite des Bildes halten Engel ein großes Kreuz.

Diese Art der Komposition — die Figuren auf Erden füllen den Rand und von vorne aus ziehen sich die Gruppen S-förmig nach oben und endigen in der Mitte mit den Gestalten der Dreifaltigkeit — kehrt bei Wink immer wieder. Der Aufbau zeugt bereits von ziemlicher Gewandtheit, kommt aber schon früher so vor. Zudem hat das Bild noch viele Schwächen. Daß die entfernten Figuren uns ebenso nahe scheinen, wie die des Vordergrundes, das Fehlen der Luftperspektive, hat wohl die Restauration verschuldet. Die an der linken Seite kastenförmig hereinragende Architektur, die über die andere Gruppe hereinzufallen droht, ist noch recht ungeschickt gezeichnet. Noch ungeschickter ist auf dem vorderen Bilde des Schiffes die Werkstatt des hl. Joseph dargestellt, indem die Wände nach vorne zu einfach abgeschnitten sind, ganz in der Art, wie bei Giotto die Gebäude von außen und innen zugleich erscheinen. Kurz, den Bildern sieht man noch die Hand des Anfängers an. Die einfachen Hilfsmittel, mit denen ein Rokokomaler eine große Fläche bewältigt, wie den Stufenaufbau und die Anordnung der Wolken, das hat Wink seinen Vorbildern gut abgelernt. Die Art jedoch, wie auf einem Fresko großen Stiles die ganze Darstellung dem Empfinden des Volkes nahe gerückt ist, ist ihm eigen. Wie der hl. Joseph an der Hobelbank arbeitet,

[1]) Kunstdenkmale des Kgr. Bayern. I. p. 904.

[2]) Westenrieder, Beschreibung des Wurm- oder Starnbergersees. München 1784 p. 20.

[3]) In den Kunstdenkmalen I. p. 838 wird dies angenommen.

[4]) Ueber Zöpf vgl. G. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn &c. Oberbayerisches Archiv 48 (1894). p. 448.

während Putten mit den Spänen spielen, wie das Christuskind der Mutter eine Rose bringt, das ist ganz volkstümlich, naiv gegeben. Dazu kommt noch die Vorliebe für die Erzählung, für das Genre. Es liegt Wink viel daran die einzelnen Typen der Bauern und Fischer in ihrer eigentümlichen Tracht genau zu zeichnen. Mit dem Ackergerät, mit dem Kahn, dem Ruder und anderem Werkzeug füllt er die leeren Ecken im Vordergrunde. Gerade diese naive Volkstümlichkeit bildet den Reiz dieser Erstlingsarbeit.

Einen besseren Begriff von Winks Können gibt das Bild im Chore der Kirche zu Raisting (bei Diessen):[5]) St. Remigius bekehrt Chlodwig (ebenfalls aus dem Jahre 1766). Viel bezeichnender mag noch das große Fresko im Schiff gewesen sein, das leider einmal über Nacht herunterfiel und jetzt durch ein unschönes, modernes Bild, Christus am Kreuz, ersetzt ist. Wiederum ist die Szene auf Stufen aufgebaut. Vor dem großen Kruzifixe kniet Chlodwig und neben ihm steht der Heilige, der auf Christus hindeutet. Von diesen Figuren aus zieht sich das Volk, Pagen, Frauen und Krieger, eng zusammengedrängt, auf beiden Seiten die Stufen herab. Den Hintergrund nimmt eine große Architektur ein, die sich nach rechts ins Freie öffnet. Nach oben zu schließt ein großer, schwerer Vorhang, ganz in der Art wie es Günther liebt, das Bild ab. Die Farben sind schon verblaßt und übermalt und das Bild hat das Charakteristische verloren. So ist z. B. der Strahl, der von Christus auf den knieenden König geht — ganz in der Art der Lichteffekte Asams und Günthers — fast verschwunden. Unter den Nebenfiguren sind einige ganz markante, reiche Kriegergestalten mit prächtigen Kostümen. Gerade diese malerischen Gestalten in den frischen Farben, die reiche Draperie in den zitterigen, gebrochenen Falten vor der hellen Architektur, das zusammen muß ganz den Eindruck der echten Rokokofresken ergeben haben. Davon kann man sich noch eine Vorstellung machen, wenn man die gut erhaltenen Partien des kleinen Bildchens an der Orgelbrüstung betrachtet: die Verehrung des hl. Herzens Jesu durch die Erdteile; diese zeigen eine geradezu hervorragende Leichtigkeit und Frische in Zeichnung und Farbenauftrag.

Völlig intakt ist überhaupt keines der Frühwerke geblieben. Die Arbeiten des Jahres 1767 in Inning sind zwar noch vollständig erhalten, aber ebenfalls schon durch die Restauration beschädigt. Inning am Ammersee[6]) gehörte zum Hochgräfl. Törringischen Herrschaftsgericht in Seefeld. Die Kirche, ein interessantes Stilmuster des bayerischen Rokoko, hat große Aehnlichkeit mit der in Eching und Starnberg und darf deshalb ebenfalls L. M. Gießl zugesprochen werden. In den Akten wird nur noch der Name des Maurerpaliers genannt. Die feinen Stukkaturen formte Thassilo Zöpf um den Preis von 250 fl. Die gleiche Summe erhielt auch Christian Wink „für seine sambentliche arbeith und beyhabente Materialien nach völlig verfertigter arbeith" bezahlt. Es sind dies das große Kuppelfresko mit der Predigt Johannes des Täufers, verbunden mit den vier Evangelisten in den Zwickeln; in dem Gewölbeteil zwischen Schiff und Chor Engel, das Lamm anbetend; im Chor selbst die Taufe Christi mit zwei allegorischen Zwickelbildern, Glaube und Hoffnung.

Am bedeutendsten ist das große Bild des Schiffes. St. Johannes steht in einer weiten Landschaft vor einer alten Hütte und predigt zu dem Volke, das von allen Seiten herbeiströmt. Ueber dem Prediger schwebt der hl. Geist und oben, im Mittelpunkte, thront Gott Vater, von anbetenden Engeln umgeben. Im Prinzip ist die Anordnung die gleiche, wie im Fresko des Chores zu Starnberg. Das Bild ist ganz perspektivisch aufgebaut, die Masse der Zuschauer füllt den Rand vorne und an den Seiten. Aber schon äußerlich unterscheidet es sich von den bisherigen Arbeiten durch die große Anzahl von Figuren, die aber alle dekorativ gehalten sind und mit den prunkenden, phantastischen Kostümen den festlichen Eindruck erhöhen wollen. Auch darin zeigt sich wiederum der spezielle Rokokocharakter, daß die ganze Handlung als ein durchaus weltliches, figurenreiches Ausstattungsstück aufgefaßt ist, wobei die Nebenfiguren an Quantität und Prunk die Hauptfiguren zurückdrängen. Ein großer,

[5]) In den Kunstdenkmalen I. p. 719 noch nicht als Schöpfung Winks angegeben. — Schmidtner, Zur Geschichte von Raisting, Weilheim 1886.

[6]) Kunstdenkmale I. p. 879. — Lipowsky II. p. 170. — Akten im Pfarrarchive.

dekorativer Zug geht durch das Ganze, sodaß die Einzelfiguren und Einzelgruppen zurücktreten und an Bedeutung verlieren gegenüber der Komposition im großen. Auch die Durchführung ist leicht und doch wirkungsvoll. Dominierend aber tritt in diesem Bilde die Landschaft hervor. In echt barocker Weise stellt Wink die Wüste dar als ein reiches Land mit hochragenden, schattigen Bäumen und grünen Matten, die von einem lustigen Bächlein durchflossen werden. Der ganze Hintergrund wird von dem grünen Laubwerk eingesäumt. Vorne stehen noch mächtige Strünke, die das ganze Bild durchschneiden und so einzelne Gruppen trennen. Gerade in dieser Durchbildung der Landschaft macht sich der Einfluß J. B. Zimmermans geltend. In der Anordnung selbst, dem allgemeinen Baumschlag, aus dem einige Palmen hervorstehen, die in gleich unnatürlicher Zeichnung immer wiederkehren, und in der Aufstaffelung des Terrains sind Aehnlichkeiten vorhanden. Die einzelnen Gestalten sind ganz anders geartet, wie die auf späteren Bildern; sie sind lang, schmal, einige Engel und Frauen graziös, wieder andere sind stark verzeichnet; es sind echte Rokokofiguren.

Die gleiche, leichte Art hat das Deckengemälde des Chores, die Taufe Christi im Jordan. Christus hat sich an das Ufer des Jordan hingelehnt und über ihn beugt sich der Täufer. Hinter Christus halten Engel ein großes, weißes Tuch, von dem sich der Körper abhebt. Auf dem stufigen Terrain sind die Zuschauer gruppiert. Auch hier ist die Landschaft den Figuren fast gleichwertig. Wirr durcheinander geworfene Baumstämme und Balken füllen den Vordergrund, wiederum durchschneidet eine stilisierte Palme die ganze Bildfläche und steigert dadurch die perspektivische Wirkung.

Das bedeutendste Werk Winks aus seiner frühen Zeit aber enthält die Kirche zu Lohe[7]) bei Deggendorf. Diese Wallfahrtskirche, in der ein wundertätiges Kruzifix verehrt wird, unterstand seit Beginn des 17. Jahrhunderts den Benediktinern in Metten und wurde unter dem Abte Adalbert Tobiasch (1753—70) vollständig umgestaltet.[8]) Die prächtige Ausstattung gehört noch dem blühenden Rokoko an, ebenso wie auch die Fresken Winks. Nach der Bezeichnung im Hauptschiffe stammen sie aus dem Jahre 1768.

Es sind folgende: Im Chor die eherne Schlange, das Vorbild Christi am Kreuze, wie Spruchbänder erklären. Zu beiden Seiten des Chores auf den Emporen sind Szenen aus dem Leben von Heiligen des Benediktinerordens, die segensvollen Wirkungen des Kreuzes. Erkennbar ist der hl. Magus mit dem Drachen. Eine Reihe von inhaltlich einander entsprechenden Darstellungen ist weiterhin über den Fensterleibungen der Schiffe, und zwar vorne, Epistelseite: Auffindung des Kreuzes Christi durch die hl. Helena; Ev. S.: Sieg Konstantins über Maxentius, darüber das Kreuz mit der Inschrift: in hoc signo vinces. In der Mitte rechts: St. Remigius bekehrt Chlodwig; links: St. Ulrich zieht zu Pferde, das Kreuz in der Hand, den Hunnen entgegen. Ueber den letzten Fenstern: St. Hubertus und St. Eustachius, denen der Hirsch mit dem Kreuze im Geweih erscheint. Endlich im Schiffe zwischen den von reichen Stuckrahmen eingeschlossenen Bildern der Kirchenväter das große Fresko: das Kreuz Christi, welches der Perser Later Chosroas geraubt hatte, wird nach dem Siege über die Perser durch Kaiser Heraklius in feierlicher Weise nach Jerusalem zurückgebracht.

Schon diese einfache Aufzählung zeigt, daß die Gesamtfolge der Fresken einen Zyklus bildet mit dem Inhalte: das Kreuz Christi. (Die Fresken Baumgartners in Bergen und, aber nur zum geringsten Teile, die Bilder Bergmillers in der kath. Kreuzkirche in Augsburg haben nur stoffliche Aehnlichkeit.) Dem Werte nach sind sie verschieden. Die Darstellung der ehernen Schlange im Chor ist wenig bedeutend. Dagegen passen die äußerst lebendigen, kleinen Fresken der vorderen Fensterbögen in ihrer leichten Haltung, bei etwas gedrängter, farbig gut wirkender Komposition gut zum Charakter der schönen Rokokodekoration.

Am hervorragendsten aber ist das große Mittelbild im Schiffe, hervorragend nicht nur unter den Schöpfungen Winks, sondern auch unter den Werken der bayerischen Rokokomalerei überhaupt. Ein historischer Stoff: Kaiser Heraklius will das Kreuz Christi nach Jerusalem zurückbringen und wird vor den Toren gehindert

[7]) Wallfahrt Lohe, Landshut 1864.

[8]) Schriftliche Mitteilung von P. Virgil Dechant, O. S. B. in Stephansposching.

einen effektvollen Einzug zu halten,[9]) versetzt in die Zeit des späten Mittelalters, die einzelnen Figuren mit phantastischen Kostümen bekleidet, das Ganze hineingestellt in eine ebenso phantastische Landschaft, das war ein Stoff, wie ihn ein Rokokomaler besser nicht wünschen konnte. Das Bild ist perspektivisch vollkommen sicher und frei aufgebaut, und zwar unter Wahrung eines Augenpunktes. So öffnet sich gleichsam die Decke der Kirche und man erblickt eine Schaustellung von blendender Pracht. In der Mitte der großen, figurenreichen Versammlung ist Heraklius eben im Begriffe seine Insignien abzulegen. Er hält mit der Rechten den schweren, roten, mit Hermelin verbrämten Mantel, mit der Linken legt er Krone und Zepter auf ein Kissen, das ein blau gekleideter Page hält. Vor ihm, im großen, gelben Rauchmantel steht der Patriarch Zacharias von Jerusalem, unterstützt von einem Diakon, und daneben trägt ein anderer Priester das Kruzifix. Von beiden Seiten drängt sich das Gefolge hinzu. Neben dem Kaiser Soldaten, bärtige, alte Türken mit federgeschmücktem Turban im braunen und violetten Gewande, die ein blendendes Tuch ausbreiten und andere Gefolgsmannen in bunten Kleidern. Auf der anderen Seite Pagen mit dem Weihrauchgefäß, Männer mit dem Traghimmel, Musikanten mit Posaunen und Zimbeln und eine Menge von anderen dekorativen Figuren. Darüber thront hoch oben im hellen Lichte die Ekklesia. Engel und Putten tragen ihren weißen, seidenschimmernden Mantel, andere kleine Putten fliegen herbei und bekränzen das große Kruzifix. Der Teil über der Orgel, Christus als Weltrichter, hängt mit den übrigen Fresken nicht zusammen und hat einen eigenen Augenpunkt.

Für den Rokokomaler Wink bedeutet dieses Fresko den Höhepunkt. Eine ähnliche Frische der Zeichnung, diesen rauschenden Schwung in der ganzen Haltung und Komposition, verbunden mit einer solchen Leichtigkeit und Reinheit in der Ausführung des Einzelnen hat er nicht wieder erreicht. Für den vorderen Teil des Bildes ist ein Standpunkt festgehalten und unter voller Beherrschung der Perspektive ganz durchgeführt; selbst vor störenden Kunststücken, wie der dunkel emporragenden, mit einer Büste bekrönten Säule, dem Reiter, der nach rückwärts zu, fast über die Köpfe der unten stehenden Beschauer hinwegsprengt, scheut der Maler nicht zurück. Die dekorative Gesamthaltung bleibt durchaus bewahrt; die vielen Details sind flott hingesetzt, ohne jede Aengstlichkeit der späteren Jahre. Die Farbe hat allerdings durch die zweimalige Restauration schon viel von ihrem Werte verloren, trägt aber immerhin noch sehr viel zu dem günstigen Eindruck bei. Es herrscht viel mehr reiche Mannigfaltigkeit, viel mehr Leben, wie in den späteren Jahren. Dabei bewahren die Figuren des Vordergrundes ihre kräftige Haltung, nach oben zu wird es immer leichter und die Ekklesia mit den Engeln, in den zarten, hellen Farben, ist wie in weltentrückter Ferne schwebend gedacht.

Und doch sind auch in diesem Bilde schon die Zeichen des späten Rokoko vorhanden. Bei aller Leichtigkeit in der Gesamthaltung zeigen die einzelnen Figuren schon mehr Modellierung als z. B. die Gestalten Günthers. Wie früher, werden die Figuren wieder wuchtiger und einfacher. Mehr Einfachheit zeigt auch die Architektur. Man sieht auf keinem Fresko Winks eine korinthische Ordnung, die man bei Günther beständig trifft, nur mehr jonische und toskanische Säulen und Pilaster. In den Gebäuden werden ebenfalls die einfachen und geraden Linien, die großen Flächen bevorzugt.

Im nächsten Jahre schon, 1769, war Wink mit einem neuen, andersartigen Auftrag beschäftigt: er hatte eine einfache Wallfahrtskirche bei einem Gebirgsdorfe, St. Leonhard[10]) bei Dietramszell auszumalen, nicht mehr, wie in Lohe, einen Prachtraum für Klosterherren. Deshalb fiel auch die Lösung ganz anders aus. Diese Fresken schließen sich an die Starnberger an; es ist der volkstümliche Maler, der sie schafft.

Die Kirche ist ein Zentralbau mit quadratischem Hauptraum. So ist auch das große Kuppelgemälde, der hl. Leonhard als Fürsprecher, quadratisch, nur daß die Ecken abgerundet sind, an welche dann in zierlicher Stuckumrahmung die vier Zwickelbilder von Glaube, Hoffnung, Liebe und Stärke gefügt sind. Diese,

[9]) Außer in den verschiedenen Legendenbüchern erzählt im römischen Brevier: 14. Sept. lect. VI.

[10]) Kunstdenkmale I. p. 886. — Kalender für katholische Christen 1861. p. 117.

wie St. Isidor über der Orgelempore, St. Fabian und Sebastian im Chor beanspruchen wenig Interesse. Die Komposition des Kuppelbildes wiederholt Bekanntes. In der Mitte des Gewölbes erscheint im gelben, strahlenden Dreieck die Dreifaltigkeit, umgeben von Engeln und Putten. Unter ihr kniet auf einer Wolke der hl. Leonhard, im schwarzen Habit, umgeben von Engeln mit seinen Insignien, Abtstab und Kette. Der Heilige ist Patron des Viehes; man ruft ihn auch für die Gefangenen und Wöchnerinnen an. Dem entsprechend ist seine Wirksamkeit auf dem Bildrande im Kreise herum dargestellt. Auf der rechten Seite sind zwischen den einfachen Architekturstücken, Balustrade und Säulenstumpf, verteilt Gruppen von Gefangenen, betenden Frauen und Kranken. Links tummeln sich unter niedrigen Bäumen die Haustiere, Pferde, Kühe, Schafe, und dazwischen knien Bauern, die den Segen des Heiligen erflehen. Nach rückwärts öffnet sich die Landschaft und man sieht in der Ferne die Leonhardiprozession mit wehenden Fahnen, auf der anderen Seite zieht der vierspännige Wagen mit Wallfahrern heran, ganz so, wie es noch heute Brauch ist. Der Abschluß nach rückwärts macht Wink immer am meisten Schwierigkeiten. Hier bricht sich die ganze Komposition an einer Balustrade, die als Fortsetzung der Architektur gedacht ist. Engel halten einen Vorhang in die Höhe und bedecken damit die Leere des Himmels.

Auch dieses Bild gehört zu den glücklichsten Schöpfungen Winks. Die Verteilung der Gruppen ist licht und frei und im einzelnen von äußerster Frische. Es ist ein reines Rokokobild, wie schon die Beibehaltung des einen Standpunktes und die einheitliche Perspektive zeigen. Die Gestaltung der Wolkenmassen, die Abgrenzung der einzelnen Gruppen durch Bäume und durch die Repertoirestücke theatralischer Rokokomalerei, Säulenstumpf und Mauerwerk, ist ganz ungezwungen und wird getragen von einer reinen, klaren Zeichnung. Auch die einzelnen Typen gehören zum Besten, was Wink geschaffen hat. Die vollen, pompösen Gestalten der Frauen und Gefangenen, Christus und Gott Vater in ihren fließenden, gut gezeichneten Gewändern, die linienreinen, von edler Empfindung beseelten Engel, sind Schöpfungen von bleibendem Werte. Auch die Lichteffekte sind sicher und gut gegeben. Wie der eine Engel, der neben Christus das große Kreuz hält, ganz leise aus dem Lichte hervorwächst, während der große Engel, der mit dem Abtstabe neben dem Heiligen hingelagert ist, im Schatten verschwindet und nur noch Stirne und Arme hervorleuchten, dazu die ganze Luftperspektive, das sind Wirkungen, die man auf wenigen Werken bayerischer Rokomaler findet. Haben allerdings die mehr idealisierten Gestalten der Gefangenen und Frauen, die Männer mit dem halb entblößten Körper, an dem man die Muskulatur gut sieht, die Frauen in der vollen Draperie mit dem etwas allgemeinen Ausdruck noch Akademisches an sich, so sind die Figuren der Bauern und Tiere, der Zug der Wallfahrer mit einer naiven Freude am Genrehaften und mit einer liebevollen Versenkung in das Charakteristische wiedergegeben. Sogar ein gewisses Lokalkolorit ist bewahrt; die Tracht ist genau beschrieben, die breiten, harten Typen der unschönen Bauerngesichter kann man jetzt noch in diesen Gegenden sehen. In der Darstellung der Tiere allerdings versagt die Kunst Winks. Fast ein jedes ist verzeichnet, eine verallgemeinernde, vermenschlichende Charakteristik, die noch durch das Vorherrschen der stilisierenden Rokokolinie gesteigert wird, hebt den Naturalismus auf. Im ganzen Fresko liegt so ein gewisser Zwiespalt. Zeigt sich in den Hauptgruppen Wink noch als idealisierender Rokokomaler mit der Freude am Prunk, an der etwas bombastischen, dekorativen Haltung, so drängen ihn Anlage und, wie man aus seinen Tafelbildern sieht, das Studium der Holländer zur Vermeidung der dekorativen Linie, zu einem naiven Naturalismus, der auch in den späteren Werken immer wieder hervortritt, wenn er auch beim Beginn des Klassizismus sich nur mehr in der Detailausführung zeigt, und nie ganz verschwindet, sondern, abermals durch das Studium der Holländer bestärkt, in den Werken der Naturalisten vom Beginne des 19. Jahrhunderts sich zeigt.[11])

Auch die Farben des Freskos sind, soweit sie noch erhalten sind, von großer Frische und

[11]) Auf dieses Vordrängen des Naturalismus hat schon B. Riehl aufmerksam gemacht in: Münchener Kunst vor hundert Jahren. Beil. z. Allg. Zeitung 1895. Nr. 160.

Heiterkeit, ganz warm und mild. Die Farben Winks sind überhaupt eigenartig und unterscheiden sich bestimmt von denen seiner Vorgänger im Fache der großen Freskomalerei. Sie verlieren einerseits viel von der Pracht C. D. Asams, besitzen auch nicht die silberige Vornehmheit Günthers aus dessen besten Arbeiten und haben wenig von der bunten Klarheit Zimmermans. Es kommen Eigenschaften herein, die mehr auf die Tafelbilder weisen. Da diese in der ganzen Periode, eben infolge des immer mehr hervortretenden Studiums der Holländer, einen einheitlichen, warmen, dunkelbraunen Ton tragen, tritt bei Wink die Neigung auf, diese warme, einheitliche Abstimmung auch auf das Fresko zu übertragen. Bestimmend ist meist der gelbliche, warme Ton der Wolken. Auch in diesem Fresko in Dietramszell ist die Mittelgruppe ganz zart gegen das helle Gelb des Dreiecks abgesetzt, das seine Strahlen nach allen Seiten sendet und nur überleuchtet wird von dem glänzenden Weiß der Taube und dem weißen Mantel Christi. Von hier aus geht dann der Himmel mehr ins Rötliche über, in das leise am Rande ein violetter Schimmer hineinspielt. Die Wolken heben sich in ihrem braunen, bald warmen, rötlichen Sienaton, bald kühlen, mehr grauen Umber leise ab. Neben Weiß sind nur gebrochene Töne in diesem koloristischen Mittelpunkt: der hellolivengrüne Mantel Gott Vaters, die grünlich-blaue Weltkugel; nur in den Gewändern der Engel, die in den dunkeln Wolken vergraben sind, sind stärkere, rote und blaue Lokaltöne. Die Lokaltöne steigern sich in der zweiten Gruppe mit dem hl. Leonhard, sie sind reichlich verwendet in der Szene auf Erden. Kräftiges Rot, Blau und Grün herrscht vor; aber diese Farben werden schattiert und abgestimmt durch einen bräunlichen Ton, der auch neben dem Chromgrün des Bodens und dem gelblichen Grün der Bäume wiederkehrt, der schließlich in der Architektur und in den Tieren so stark herauswächst, daß diese wie Grisaillen wirken.

Die Farbenwirkung erklärt sich, wie gesagt, aus dem Studium der Holländer und als Beweis dafür mag ein Kreuzweg auf Leinwand gelten, der sich in der Kirche zu Geltofing bei Straubing vollständig erhalten hat und gleichfalls aus diesen Jahren 1770/71 stammt. Es ist ein ganz eigenhändiges Werk Winks, der nach den Aufzeichnungen des Pfarrarchives hiefür die geringe Summe von 8 fl. für das Stück, zusammen also 112 fl. erhalten hat. Wink hat hier auch nicht die Sorgfalt darauf verwendet, mit der er sonst die Tafelbilder durchführt; aber gerade durch die leichte, mehr skizzenhafte Behandlung gewinnen die Bilder. Die einzelnen Stationen sind auch von verschiedenem Werte; die besten sind Christus vor Pilatus (I.); Christus begegnet seiner Mutter (IV.); Veronika reicht Jesus das Schweißtuch dar (VI.); Jesus tröstet die weinenden Frauen (VIII.); Jesus stirbt am Kreuze (XII.). Die Komposition hat im allgemeinen Aehnlichkeit mit der der Jahreszeiten; die Wirkung beruht auf dem Kontrast der dunkleren Figuren des Vordergrundes und des helleren Hintergrundes. Christus in einem saftigen Karmintone füllt meist den Mittelgrund. Die Bilder haben deutlich holländischen Einschlag. Man betrachte z. B. die Grablegung. Christus im weißen Leinentuche bildet die eine Lichtquelle, von der aus die Köpfe der Jünger betroffen werden. Ein zweites Licht kommt von der Fackel, die ein Jünger hält. Die übrigen Teile verschwinden im Halbdunkel. Dieses Halbdunkel im Gegensatze zu schärfer beleuchteten Stellen haben auch die übrigen Bilder und hier begegnet uns auch der satte, braune Ton, der so sehr an die holländischen Bilder erinnert. Auch bei einigen Typen, z. B. bei der charakteristischen Figur des bärtigen Türken mit dem Turban, die auf verschiedenen Stationen wiederkehrt, kann man an die Holländer denken.

In diesem Zusammenhange sind auch die kleinen Skizzen auf Kupfer des Ferdinandeums in Innsbruck (Katalog Nr. 806—809) zu erwähnen: Kleopatra gibt sich selbst den Tod, das Gastmahl des Belsazer und zwei weitere Gastmahlsszenen, die namentlich in den Farben ausgesprochen holländischen Charakter haben. Das Porträt des Malers Desmarées (1772) im Nationalmuseum in München aber zeigt uns den Dargestellten in einem Rahmen, hinter einer Brüstung, ganz so, wie es die holländischen Kleinmeister liebten, an die auch die delikate, tiftelige Ausführung erinnert. Das Studium der Holländer ist eine Eigentümlichkeit der Maler des späteren Rokoko; man denke nur an Desmarées, Edlinger, Dorner oder an

W. Tischbein;[12]) aber sogar bei J. G. Bergmiller sind schon „niederländische Lichteffekte“[13]) und Holzer hat Radierungen in Rembrandts Manier gemacht.[14]) Januarius Zick arbeitet im „Rembrandtischen Geschmack“.[15]) Bei Wink aber macht sich dieser holländische Einfluß auch in den Fresken geltend. Und während die früheren Arbeiten noch die leichte, bunte Rokokohaltung haben, werden die späteren immer dunkler, ein brauner Ton modelliert die Gestalten, gibt aber auch dem Ganzen eine einheitliche, braune Abtönung. Ja, Wink ist überhaupt vom Tafelbilde ausgegangen und das hat nachteiligen Einfluß auf seine Entwicklung gehabt. Er übertrug die sorgsame, eingehende Arbeit, die auf kleineren Bildern angebracht ist, auf das Fresko und stört dadurch oft die große, freie Wirkung des Gesamteindruckes, kommt aber eben dadurch, wie wir sehen werden, den Bedürfnissen des Klassizismus entgegen.

Der nächste, größere Auftrag führte Wink zurück in die Ammerseegegend. Die Kirche zu Eching,[16]) die L. M. Goeßl erbaut hat — der Plan hat sich noch im Pfarrarchive erhalten —, kam 1766 unter Dach; erst 1770 wurden Wink die Fresken übertragen, die er noch im gleichen Jahre vollendete. Für diese, zusammen mit dem Choraltarblatt, St. Petri und Pauli Abschied, erhielt er 800 fl.

Die Kirche ist den Heiligen Petrus und Paulus geweiht und dem entsprechend ist der Inhalt der einzelnen Fresken: im Chor, Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt; im Schiffe das Martyrium der beiden Apostelfürsten St. Petrus und St. Paulus; über der Orgel Sauli Bekehrung. Dazu kommen noch die vier Evangelisten an den Seiten des großen Deckengemäldes und die gemalte, schwerfällige Rokokodekoration.

Im allgemeinen fallen diese Fresken gegenüber den Bildern der letzten Jahre ab; sie sind auch zu schlecht erhalten, so daß sie nicht mehr richtig eingeschätzt werden können.

Obwohl auch das nächste Fresko in Kempfenhausen noch ganz Rokokocharakter trägt, enthält es doch auch schon Elemente, die zeigen, daß der allmähliche Uebergang in den Klassizismus begonnen hat, und die es rechtfertigen schon hier die reine Rokokoperiode in Winks Schaffen abzuschließen. Es genügen auch die bisher behandelten Fresken zu einer genaueren Zeichnung von Winks Stellung unter den Rokokogroßmalern Bayerns.

Wink ist zunächst ein Schüler der großen Augsburger. Jedenfalls hat er die Werke Bergmillers in seiner Heimat[17]) und Holzers, der ja zum Fürstbischöflich Eichstättischen Hofmaler ernannt worden war, gekannt. Namentlich werden ihn die Fresken Bergmillers in der jetzigen Kirche der englischen Fräulein mit der Darstellung des Sacré Coeur-Kultes und die prächtige Allegorie Holzers in der ehemaligen fürstbischöflichen Sommerresidenz gefesselt, ihn sogar zum Malerberuf getrieben haben. Anklänge an Holzer aber zeigen sich nirgends. Daß er von Bergmiller gelernt, ja vielleicht durch dessen Schule gegangen ist, macht namentlich ein Blick auf Bergmillers Fresken in Grafrath sehr wahrscheinlich. Das dortige Chorbild, St. Rasso als Fürbitter: (das mit dem Bild über der Orgel in Diessen manches gemeinsam hat) enthält die gleichen Elemente, die auf Winks Fresken uns so oft begegnen, wenn auch die Komposition bei Bergmiller noch altertümlicher ist. St. Rasso kniet auf den Wolken und bittet für die Notleidenden auf Erden. Wie diese gegeben sind, die kranke, gelagerte Frau, der Mann, der die Ketten emporhält, der Aussätzige mit dem Glöckchen, der Bettler mit der Krücke, der Pilger und selbst der primitive Holzwagen mit den massigen Rädern, das alles kehrt in dieser charakteristischen Zusammenstellung bei Wink öfters wieder, namentlich in Bettbrunn. Der Einfluß ist aber rein inhaltlich, die Formensprache ist von Anfang an verschieden.

Die Aehnlichkeiten mit Günther dagegen sind viel allgemeinerer Natur. Die Komposition der früheren Fresken und die entwickelte Perspektive erinnern an ihn. Auch einige Versatzstücke, wie die Figur des reichgeschmückten Tür-

[12]) Fr. Landsberger, Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908. p. 14 f.

[13]) E. Welisch, Augsburger Malerei im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901. p. 22.

[14]) Ebenda p. 32.

[15]) Lipowsky p. 185.

[16]) Kunstdenkmale I. p. 524. — Akten im Pfarrarchive.

[17]) Zusammenstellung bei Hämmerle, Bergen. p. 58.

ken, das kaskadenartig fließende Wasser — ich denke an das Fresko Günthers in der Jesuitenkirche in Augsburg — kommen bei beiden ähnlich vor. Doch läßt sich allerdings damit die Abhängigkeit Winks nicht beweisen. Im allgemeinen aber kann man den Einfluß der Augsburger Schule nicht leugnen. Er zeigt sich auch im Folgenden. Die großen Fresken der Augsburger, namentlich Günthers und Bergmillers, zeigen meist eine reich durchgebildete Architektur. Die hochentwickelte Fassadenmalerei [18]) war vielleicht nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Kirchenfresken. Wenn also in den ersten Bildern Winks, wie in Raisting und Lohe, die Architektur noch hervortritt, so war eben die Erinnerung an die Augsburger Art noch frisch.

Dagegen fehlt die Landschaft bei Günther fast ganz und wo sie angedeutet wird, wie auf den Bildern über der Orgel in Wilten und in Rothenbuch oder auf der Anbetung der hl. Könige in Stift Viecht in Tirol, da ist sie arg stilisiert; der bizarren, ornamentalen Linienführung lag eben jedweder Naturalismus ferne. Bei Bergmiller tritt sie zurück, bei Holzer ist sie vedutenhaft. Daß sie aber in früheren Bildern Winks, wie in Inning, so ausgesprochen sich zeigt, mag auf den Einfluß J. B. Zimmermans zurückzuführen sein.

Trotzdem tritt die Selbständigkeit Winks auch schon in der frühen Zeit unter Wahrung einer gewissen Eigenart hervor. Das prächtige Wesen eines Zimmerman und Günther, die pathetische Theatralik blendender Rokokokunst ist bei Wink von Anfang an gemildert, in das bürgerliche Genre übertragen, fast könnte man sagen trivialisiert. Bei ihm sind auch von Anfang an die Linien nicht so leicht, graziös und elegant, rein dekorative Figuren gibt er nicht, sondern geht mit einem gewissen Naturalismus vor; man denke nur an seine Bauern und Tiere, an die gefältelten Züge der Gesichter. Das hat dann auch Einfluß auf seine malerische Technik. Sie wird sorgfältig, für ein Fresko zu tiftelig, während z. B. Asam immer mit großen, breiten Flächen modelliert, Günther innerhalb des elegant gezeichneten Konturs ebenfalls große Flächen stehen läßt. Die biedere, spießbürgerliche Art des Mannes, die sich auch darin zeigt, wie die Bilder so verständig und klar sind, ohne die kapriziöse Laune des echten Rokokomalers, macht sich schon in den Frühwerken geltend, und zwar nicht direkt zu deren Nachteil. Von der genialen Unbekümmertheit der großen Bravourmaler, die sich deswegen auch Nachlässigkeiten erlauben konnten, findet man bei Wink nichts. Er bleibt überall sorgfältig, auch im Detail und nimmt so von Anfang an eine bestimmte Stellung unter den bayerischen Rokokomalern ein.

[18]) cf. A. Buff, Augsburger Fassadenmalerei. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. 1886. p. 104 f.

Lebenslauf.

Ich, Adolf Feulner, wurde geboren am 23. August 1884 in Schwabhausen, B.-A. Dachau, als Sohn des Volksschullehrers Karl Feulner und seiner Ehefrau Magdalena, geb. Graf. Ich besuchte zuerst die Volksschule meiner Heimat, trat dann 1895 an das Gymnasium in Freising über, welches ich 1904 absolvierte. Von 1904—1908 war ich an der Universität München als Studierender der klassischen Philologie, besuchte als solcher Vorlesungen von Müller, Crusius, Weyman, Krumbacher, Vollmer, Muncker, Paul, Heigel, Grauert, Riezler, Ranke, Lipps, Traube, und bestand auch in diesem Fache beide Examina, worauf ich 1908/9 am K. Maximiliansgymnasium in München praktizierte. Unmittelbar nach Beendigung des praktischen Jahres aber kehrte ich wieder an die Universität München zurück, um mich ganz der Kunstgeschichte zu widmen, nachdem ich schon von meinen ersten Semestern an Vorlesungen von Riehl, Voll, Burger, Furtwängler, Wolters gehört hatte. Gleichzeitig habe ich durch größere Reisen meine Kenntnisse in der bayerischen, deutschen und ausländischen Kunst zu befestigen gesucht.